X.A. Muratốp

GIAO TIẾP TRÊN TRUYỀN HÌNH
Trước ống kính và sau ống kính camera

NHÀ XUẤT BẢN THÔNG TẤN

X.A.Muratốp

GIAO TIẾP *Trên* TRUYỀN HÌNH

TRƯỚC ỐNG KÍNH VÀ SAU ỐNG KÍNH CAMERA

(Sách tham khảo nghiệp vụ)
Người dịch: Đào Tấn Anh

NHÀ XUẤT BẢN THÔNG TẤN
HÀ NỘI - 2004

LỜI NHÀ XUẤT BẢN

Nhu cầu tìm hiểu nghiệp vụ báo chí ở Việt Nam rất lớn bởi báo chí ngày càng có vai trò rộng lớn trong xã hội. Hiện ở nước ta đã có trên 600 tờ báo, tạp chí, trên 60 đài phát thanh, truyền hình của Trung ương và địa phương, hơn 12.000 nhà báo được cấp thẻ hành nghề, nhiều trường đại học và trung tâm đào tạo, bồi dưỡng nghiệp vụ báo chí, v.v.. Không chỉ những nhà báo chuyên nghiệp mà nhiều người ngoài giới cũng có nhu cầu tìm hiểu những hoạt động báo chí. Ý thức được những đòi hỏi của xã hội, đặc biệt đối với những người đang hoạt động trong ngành truyền thông đại chúng, Nhà xuất bản Thông Tấn đã cho ra mắt ***Tủ sách nghiệp vụ báo chí****. 14 cuốn trong đợt đầu đã được biên soạn, phát hành vào tháng 6 năm 2003, nhân dịp Ngày Báo chí Cách mạng Việt Nam.*

Sau hơn một năm kể từ ngày Bộ sách Nghiệp vụ báo chí ra mắt bạn đọc, Nhà xuất bản đã nhận được nhiều ý kiến đóng góp quý báu. Trong lần biên soạn, xuất bản này, chúng tôi mong tiếp tục cung cấp tới bạn đọc những hiểu biết thêm về cơ sở lý luận của báo chí, những tri thức về giao tiếp trên truyền hình, các thể loại báo viết, báo hình, báo nói, công nghệ thông tin và hoạt động truyền thông, v.v.. Chúng tôi hy vọng sẽ tiếp tục giúp ích được phần nào cho các nhà báo, các sinh viên báo chí, và những ai quan

tâm đến nghề làm báo, góp phần vào sự nghiệp phát triển báo chí của đất nước.

*Cuốn sách "**Giao tiếp trên truyền hình - Trước ống kính và sau ống kính camera**" trong bộ sách xuất bản lần này được dịch từ nguyên bản tiếng Nga của tác giả X.A. Muratốp - Giáo sư giảng dạy Khoa Báo chí Trường Đại học Tổng hợp Lômônôxốp (NXB АСПЕКТ ПРЕСС của Nga ấn hành năm 2003). Ấn phẩm này là giáo trình dùng giảng dạy cho sinh viên khoa báo chí của các trường đại học và cao đẳng ở Nga, đồng thời như là một công trình nghiên cứu về tâm lý quan hệ giữa nhà báo truyền hình và những đối tượng của mình.*

Bằng sự từng trải nghề nghiệp và tâm huyết, tác giả truyền lại những kinh nghiệm, những bài học, những phương pháp tích cực, hiệu quả trong hoạt động tác nghiệp của phóng viên truyền hình nhằm giúp các phóng viên trẻ, học viên nắm được các kỹ năng thực hành cần thiết. Cuốn sách có một lối viết hấp dẫn, như một cuộc nói chuyện lý thú dành cho những người làm truyền hình nói riêng, cũng như báo giới nói chung. Phần cuối sách là một số tiêu chí, chuẩn mực của đạo đức và trách nhiệm của người làm báo.

Xin trân trọng giới thiệu cuốn sách cùng bạn đọc.

NHÀ XUẤT BẢN THÔNG TẤN

KHOẢNG CÁCH CÁ NHÂN

ĐẰNG SAU LỜI NÓI LÀ CÁI GÌ?

Có năm mươi cách để nói từ "vâng" và cũng có năm mươi cách để nói từ "không" nhưng chỉ có một cách để viết ra điều đó.

B.Sâu

Người ta kể rằng đã xảy ra câu chuyện sau đây với Saliapin. Ông gọi người xà ích có chiếc xe ngựa chở khách đến, rồi ngồi lên và đi trên chiếc xe ngựa ấy. Người xà ích ấy là một người hay chuyện trò. Anh ta hỏi: *"Thưa ngài, ngài làm nghề gì vậy?" - "Tôi làm ca sĩ". - "Khi uống rượu vào rồi thì tất cả chúng ta đều là ca sĩ, đều cất tiếng hát mà. Nhưng ngài làm nghề gì vậy?".*

Thiết nghĩ, trong cuộc đời có gì đơn giản hơn là đi lại và trò chuyện? Gần một phần ba cuộc đời chúng ta được dùng vào việc trò chuyện (Theo số liệu thống kê trung bình, thì mỗi ngày một người dân thành thị có 10-11 giờ bị lôi cuốn vào sự giao tiếp bằng lời nói, trong đó 75% thời gian được người ấy dùng để nói và để nghe, 25% còn lại để đọc và để viết). Nhưng chỉ cần bước lên sân khấu là đa số trong chúng ta

lập tức bị mất đi khả năng nói, còn các diễn viên mới vào nghề thì chẳng biết để tay vào đâu. Xtanhixlapxki đã từng nhắc lại rằng sự tự tin đúng đắn trên sân khấu chính là sự tự tin bình thường hằng ngày của một con người trong cuộc sống.

Nhưng phải chăng trường quay truyền hình không phải chính là sân khấu? Hầu như mọi người chỉ cần xuất hiện trước ống kính camera truyền hình thì chẳng còn cái vẻ tự nhiên quyến rũ mà thông thường chẳng khó khăn gì cũng có được?

... Trên màn ảnh có đôi ba người, chếch đôi chút về phía bên cạnh là cô dẫn chương trình. Tất cả đều nhìn thẳng về phía trước, giống như trong tấm ảnh chụp kỷ niệm của các em học sinh trong ngày ra trường (Vì lý do nào đó, cách bố cục dàn hàng ngang ấy lại rất được các vị đạo diễn chiếu cố). Trên màn ảnh, người ta thấy chuyên mục truyền hình của những năm 1970 với cái tên gọi khúc triết "Chúng ta phỏng vấn". Có thể do thái độ thiếu tự nhiên của vị nữ ký giả mở đầu cuộc gặp gỡ đã lan sang các vị khách có mặt, hay là có thể do mỗi câu nói của vị nữ ký giả ấy bị ngừng lại lâu một cách mệt nhọc, cho nên điều chúng ta thấy không phải chủ yếu là ý nghĩa của những câu nói, mà chính là sự vất vả tạo ra những câu nói ấy.

Sau cùng thì cô dẫn chương trình cũng nhường

lời ("Tôi muốn nhường lời cho...") cho khách mời nhưng không hướng mình về phía những người tham gia chương trình. Vị khách nọ bắt đầu phát biểu mà không nhìn vào mắt cô dẫn chương trình. Những vị khách khác tuy có mặt trước ống kính, nhưng không tham gia vào cuộc trao đổi. Họ kiên nhẫn chờ đến lượt mình.

Thực ra, trước mắt chúng tôi là một số cuộc độc thoại đã được chuẩn bị sẵn. Nhưng vì đạo diễn và người quay camera kiên trì để cả nhóm xuất hiện trước ống kính, cho nên có ảo giác về một cuộc trò chuyện, nhưng khi ấy đã không diễn ra cuộc trò chuyện trao đổi nào cả. Còn tên gọi của chuyên mục thì tựa hồ như hợp pháp hóa trò chơi này trước mắt khán giả truyền hình.

"Các đồng chí còn nhớ rõ bối cảnh lúc ấy ở trường quay không?" – đó là câu hỏi của V. Nazarốp, một sinh viên vừa tốt nghiệp Khoa Báo chí của Đại học Tổng hợp quốc gia Mátxcơva, đưa ra vào hôm sau ngày phát chương trình truyền hình kể trên cho những người tham gia chương trình (đó là các bí thư Đoàn thanh niên cộng sản của một nhà máy lớn và một siêu thị thành phố). Dưới đây là nội dung cuộc trao đổi:

Ônga: Tôi còn nhớ rất rõ. Chúng tôi ngồi sau một chiếc bàn. Trước mặt chúng tôi là ống kính camera và hai... đại thể là hai chiếc đèn pha. Phía bên trái là người quay phim, bên cạnh người này là chiếc máy thu hình màu xanh xám được đặt trên

những bánh xe nhỏ, có một tấm rèm, còn ở phía sau tấm rèm là gì thì tôi không biết.

Alếchxanđrơ: Tôi nhớ chúng tôi ngồi trên 5 chiếc ghế bành màu tím, một chiếc máy thu hình màu xanh xám, hai thiết bị chiếu sáng, một người quay camera cùng với chiếc camera, người thu thanh ngồi bên máy ghi âm, còn có hai người nữa, một chiếc rèm, phía sau chiếc rèm rõ ràng còn có máy móc gì nữa. Hình như, đó là tất cả.

Hỏi: Khi trả lời các câu hỏi của cô dẫn chương trình phải chăng các đồng chí nghĩ rằng bạn bè, những người quen biết và những người không quen biết sẽ nhìn thấy các đồng chí?

Ônga: Không. Tôi hoàn toàn không nghĩ đến điều đó.

Alếchxanđrơ: Dĩ nhiên là tôi có nghĩ đến điều đó... Bởi vì, một đằng là trò chuyện với bạn bè, còn ở đây là... Ở mức độ nào đó tôi có sự chỉnh sửa trước ống kính camera.

Hỏi: Phải chăng sự chỉnh sửa ấy đã phần nào ảnh hưởng đến dáng vẻ tự nhiên, sự cởi mở của đồng chí?

Alếchxanđrơ: Dĩ nhiên rồi. Chính bối cảnh để lại dấu ấn trong cách ứng xử, trong lời nói và thậm chí trong những cử chỉ. Trong trường quay có một bầu không khí ức chế, cẩn trọng... Chắc chắn, tôi cũng sẽ nói chính điều đó với bạn bè, nhưng theo cách khác, có thể nói thêm điều gì đó...

Ônga: Trong tiềm thức dù sao tôi cũng có cảm

nghĩ rằng mọi người sẽ nghe thấy lời tôi nói, sẽ nhìn thấy tôi. Tôi đã suy nghĩ xem phải nói năng như thế nào.

Hỏi: Nếu trước mặt đồng chí có một người đưa ra các câu hỏi vô cảm, không kèm theo những cử chỉ nào – tóm lại, đó là một con người vô cảm... thì đồng chí thấy thế nào?

Ônga: Tôi thấy người ấy không thú vị gì cả. Nói chung, tôi không ưa thích những người vô cảm, những người thờ ơ. Tôi không chấp nhận những người như thế.

Hỏi: Cô dẫn chương trình mặc y phục gì?

Ônga: Tôi đã quên rồi. Hình như cô ấy mặc chiếc áo màu trắng... Mà không, tôi không nhớ.

Alếchxandrơ: Tôi cũng không nhớ.

Hỏi: Nếu chính các đồng chí được giao bài trí trường quay ghi hình, thì các đồng chí sẽ làm như thế nào?

Alếchxandrơ: Tôi sẽ đặt lọ hoa trên bàn, bỏ đi chiếc máy kiểm tra thu hình, vì dù sao nó cũng không hoạt động. Tôi cố gắng giảm bớt ánh sáng. Càng ít nguồn kích thích bên ngoài, thì càng thoải mái hơn. Nếu không, khi cùng một lúc cả ánh sáng, cả chiếc micrô, cả máy camera đều chĩa vào mình thì con người sẽ bị ức chế.

Ônga: Camera gây ra sự ức chế... Ta luôn luôn ở trong trạng thái căng thẳng.

Chẳng khó khăn gì cũng hình dung được trạng thái của những người tham gia chương

trình. Họ bị kinh ngạc bởi phạm vi địa điểm quay, bị lóa mắt bởi những thiết bị chói sáng, bị inh tai bởi những hiệu lệnh phát ra dưới mái vòm trường quay: "Tám... bảy... bốn... ba... hai... một... Phát sáng!". Những người không am hiểu cảm thấy như mình đang có mặt tại sân bay vũ trụ trong sự chờ đợi những sự quá tải khủng khiếp. Nét mặt ngơ ngác của những con người như vậy hiện ra trước khán giả truyền hình – đó chẳng phải là cái gì khác, mà chính là kết quả "làm việc" của vị đạo diễn truyền hình.

Đến sáng hôm sau, những người tham gia cuộc tọa đàm không còn nhớ cô dẫn chương trình mặc y phục gì. Nhưng họ lại nhớ rõ màu của chiếc máy kiểm tra thu hình và họ có thể mô tả chiếc camera, ngay cả khi họ trông thấy nó lần đầu. Ánh sáng chiếu rọi trường quay thu hút sự chú ý của họ trong suốt thời gian diễn ra cuộc tọa đàm. Mà điều đó đồng nghĩa với chuyện họ không có sự chú ý đến nội dung cuộc tọa đàm.

Trong một khung cảnh như vậy - đây là điều chẳng cần phải giấu giếm – vì ngay cả những diễn viên từng trải đôi khi cũng bị hoang mang, nói chi đến một người chưa được chuẩn bị. Ít ai có khả năng trụ vững trước một cuộc trắc nghiệm như thế. Những con người khác nhau trong những giây phút như thế lại trở nên rập khuôn đến kỳ lạ. Đó là một cách tự vệ, một thứ mặt nạ. Đó là một sự phản ứng tự nhiên trước

những điều kiện không tự nhiên, nơi đó diễn ra cuộc ghi lại chương trình truyền hình.

Phải chăng đó là lý do cần phải có những nhà báo truyền hình? Nhiệm vụ của họ không chỉ là biết cách trình bày những suy nghĩ của mình trước ống kính, mà trước hết là phải góp phần làm rõ những suy nghĩ của phía đối thoại. Bởi vì, sự tự tin của phía đối thoại phụ thuộc trước hết vào điều sau đây: người ấy, khi có mặt tại trường quay, liệu sẽ nhìn thấy những ánh mắt sinh động của con người hay không và người ấy là ai đối với người dẫn chương trình - là một con người duy nhất, hay chỉ là một "diễn giả" thường kỳ.

Khi tham gia vào quá trình giao tiếp thì nhà báo truyền hình - dù muốn hay không muốn - phải trở thành một nhà tâm lý học.

Nhưng nhà báo truyền hình biết gì về những phương diện thông tin ngoài lời nói – chẳng hạn, về bối cảnh tác động qua lại hoặc về sự giao tiếp qua ánh mắt? Nhà báo ấy hiểu biết đến đâu về khái niệm khoảng cách cá nhân? Liệu nhà báo ấy có biết cân nhắc về "ảnh hưởng gây khó chịu" do sự có mặt của mình và của toàn bộ khung cảnh trường quay đối với người tham gia chương trình truyền hình? Nhà báo truyền hình ấy có nắm vững nghệ thuật trình diễn của một chương trình không mang tính chất diễn xuất hay không?

Nhà báo truyền hình của Étxtônia Mati Tanvich đã chia sẻ những suy nghĩ của mình như thế này: "Khi mới vào nghề, người phỏng vấn bị cuốn hút vào những việc của bản thân đến mức cảm thấy hết sức nhẹ nhõm, hài lòng khi thấy người đối thoại có giải đáp đôi lời. Chỉ khi có kinh nghiệm, anh ta mới bắt đầu để ý đến người đối thoại. Khi bản thân đã có được sự bình tĩnh thì anh ta cũng truyền được sự bình tĩnh ấy cho cả người đối thoại"*. Điều dễ hiểu là nếu không tính đến những đặc điểm đặc trưng cho cơ chế giao tiếp, thì nhà báo làm phim tư liệu truyền hình sẽ trở thành nhà tâm lý học tài tử, hời hợt (điều này gây hoài nghi cả về tính chuyên nghiệp trong nghiệp vụ phỏng vấn của anh ta). *Trong khi đó, nghệ thuật đối thoại truyền hình không chỉ là khả năng biết đưa ra những câu hỏi* (đó là điều mà người ta nhất thiết phải dạy cho những nhà xã hội học mới vào nghề, nhưng không hiểu vì lý do nào đó dường như không bao giờ được dạy cho những nhà báo mới vào nghề). *Đó trước hết là khả năng biết xây dựng khung cảnh của chính sự giao tiếp.*

* Ở đây và ở những phần tiếp theo, tác giả dẫn ra những đoạn ghi lại những cuộc trao đổi giữa tác giả với các nhà báo làm phim truyền hình tư liệu và điện ảnh tư liệu. Trong những trường hợp như vậy, những đoạn được trích dẫn không nêu nguồn trích dẫn.

Lý luận gia người Mỹ Frencơ Đêvít đã thử tìm cách hệ thống hóa những ý nghĩa hiện hữu của từ "giao tiếp". Ông đã đếm được 96 cách giải thích (chỉ tính từ các nguồn tiếng Anh). Vì nhiều cách giải thích mâu thuẫn nhau, cho nên việc định nghĩa khái niệm này – theo nhận xét của A.A.Lêônchiép – có khả năng trở thành một vấn đề khoa học độc lập.

Những bạn đọc nào không am hiểu về môn tâm lý học thì cho rằng giao tiếp là lĩnh vực thường nhật của đời sống thực tế và không quá quan tâm đến những vấn đề định nghĩa. Trong trí tưởng tượng của một số người bình thường, từ này vẽ lên cảnh hai hoặc một số người tham gia đối thoại sôi nổi trong một cuộc trao đổi. Có thể kể lại cuộc trao đổi này, ghi lại và nếu muốn thì có thể nhân bản lên.

Vô số những cuộc mạn đàm về trả lời phỏng vấn trên các báo và tạp chí đã làm nảy sinh ảo tưởng cho rằng sự giao tiếp đối thoại được tái hiện trong các văn bản được in ấn mà hầu như không có sự mất mát. Với cách hiểu như vậy, cuộc đối thoại trên truyền hình chẳng qua chỉ là sự hiện diện của những người tham gia đối thoại, y phục của họ, cách ứng xử của họ trước ống kính.

Trong cuộc tranh luận diễn ra nhiều năm về ưu tiên trên màn ảnh dành cho lời nói hay dành cho hình ảnh, thì đã nhiều lần người ta tuyên bố rằng chính lời nói, và chỉ có lời nói mở ra những

triển vọng bao quát cho nghệ thuật truyền hình. Một nhà phê bình đã khẳng định trên tạp chí *"Phát thanh và truyền hình Xô viết"* năm 1964 rằng "chính lời nói đã thức tỉnh người xem thoát ra khỏi việc ngắm nhìn hình ảnh một cách thụ động, bởi vì chỉ có lời nói mới có ưu thế của sự biểu thị trực tiếp suy nghĩ".

Còn những người ủng hộ sự ưu tiên của "hình ảnh" thì cũng không thua kém phía phản biện của mình về tính kiên quyết của những lời đánh giá, cũng như sự dứt khoát trong giọng điệu. V.Xappác nhấn mạnh: *"Trong mọi trường hợp*, hình ảnh có ưu thế so với âm thanh đi kèm, những ấn tượng về hình ảnh có ưu thế hơn so với những ấn tượng âm thanh. Đối với tôi, điều hiển nhiên là khi chúng ta ngồi trước máy thu hình chúng ta hoàn toàn chịu sự chi phối của màn hình, còn tai chúng ta chỉ nghe thấy *những gì* và theo cách mà *con mắt mách bảo"*.

Tuy nhiên, khác với lĩnh vực điện ảnh, truyền hình khi ra đời đã có âm thanh, chứ không phải truyền hình câm. Phía phản bác thì nói rằng, trước hết truyền hình chính là lĩnh vực nghệ thuật lời nói truyền khẩu. Bà M.Andrônhicôva đã đưa ra phán đoán thế này: "Phải chăng vì thế mà trong một thời gian dài người ta gọi truyền hình là "phát thanh kèm hình ảnh", và gọi công chúng xem truyền hình thoạt đầu là "khán giả của đài phát thanh", sau này gọi họ là "thính giả

của đài truyền hình" và khá gần đây mới gọi là "khán giả truyền hình".

Những ý kiến sẵn sàng quy sự giao tiếp sống động thành giao tiếp "thuần túy" bằng lời nói đã gây ra những ý kiến phản bác mạnh mẽ từ trước khi xuất hiện truyền hình. Năm 1888 nhà văn Mac Toen đã viết như sau cho nhà báo Ê.Bốc, là người đã gửi cho nhà văn Toen bản ghi lại cuộc trao đổi của họ trước khi đem đăng bài này trên báo: "Khi lời thoại trực tiếp được đăng báo thì nó không còn là lời thoại mà ông đã được nghe thấy – điều quan trọng nhất đã biến mất, chỉ còn lại cái vỏ bọc chết cứng. Nét mặt, giọng điệu, tiếng cười, nụ cười, giọng điệu có tính chất giải thích – Tất cả những gì đem lại cho cái vỏ bọc ấy sự ấm áp, sự dịu dàng, vẻ tráng lệ và sự quyến rũ... đã biến mất, chỉ còn lại một cái xác nhợt nhạt, khô cứng đáng ghê tởm... Không, xin hãy thương xót độc giả và thương xót tôi: xin đừng cho đăng bài trả lời phỏng vấn này. Trong bài ấy không có gì cả, ngoài sự nhảm nhí... Nếu ông muốn cho đăng điều gì đó thì hãy đăng bức thư này...".

Một sự minh họa đặc thù cho lời nhận xét ấy có thể là cuộc thử nghiệm cách đây không lâu. Người ta đã cho mời khoảng một chục chuyên gia không quen biết nhau ngồi quanh chiếc "bàn tròn". Cuộc tranh luận mà họ bị lôi cuốn vào, đã kéo dài khoảng hai giờ và được ghi biên bản tốc

ký, ghi vào băng từ và quay phim. Sau đó vài tháng, người ta lại triệu tập những người tham gia cuộc tranh luận ấy. Họ được phân thành ba nhóm. Người ta đề nghị họ tái hiện lại mọi chi tiết của cuộc gặp gỡ đã diễn ra. Trong khi một nhóm được xem phim thì nhóm thứ hai được nghe băng ghi âm, còn nhóm thứ ba thì được trao cho toàn văn bản ghi tốc ký (tuy nhiên, không ghi những ý kiến nào là của ai). Chẳng cần phải nói cũng thấy rằng nhóm sau chót đã ở điều kiện bất lợi nhất. Xét về thực chất nhóm này chỉ nhận được "cái vỏ chết cứng". Tuy là biên bản ghi tốc ký chứa đựng tất cả những lời đã phát biểu quanh "bàn tròn" (thậm chí ghi cả những thán từ), nhưng trong biên bản ghi tốc ký không có cử chỉ, dáng điệu, giọng điệu khiến người ta có thể đem so sánh những ý kiến này hay những ý kiến kia với "những nhân vật hành động". Ngay cả những ý kiến tranh biện của mình cũng bị những người tham gia cuộc tranh luận coi là của người khác.

Một thử nghiệm như vậy cũng có thể làm với bất kỳ khán giả nào. Chỉ cần tắt âm thanh của máy thu hình trong lúc người ta truyền hình cuộc trao đổi ý kiến từ trường quay. Thật là điều ngạc nhiên cho chúng ta, một hành động không kèm lời thoại đôi khi lại tỏ ra hùng hồn hơn nhiều. Trong khi không xa rời nội dung cuộc trao đổi (dĩ nhiên, nếu cuộc trao đổi ấy là một cuộc trao đổi

đơn giản về những ý kiến nhàm chán), chúng ta bắt đầu theo dõi chăm chú hơn thái độ của những người đối thoại, chúng ta cố gắng đoán biết những tính cách của họ, quan hệ của họ, sự tự tin của họ trước ống kính. Trước mắt chúng ta mở ra cả một thế giới thông tin không lời.

Từ những năm 50 của thế kỷ XX toàn bộ dải tần giao tiếp không lời ấy đã trở thành đối tượng nghiên cứu của môn khoa học đặc biệt ấy – môn cận ngữ văn. Như lời khẳng định của những người ủng hộ triệt để nhất quan điểm cận ngữ văn thì giao tiếp gồm không quá một nửa là những từ ngữ.

Nếu vậy thì một nửa thứ hai của giao tiếp là cái gì vậy?

Các nhà bào thai học khẳng định rằng chúng ta bắt đầu mỉm cười ngay từ khi chưa chào đời – một điều gì đó tương tự đã diễn ra trong thời kỳ còn là bào thai. Tuy nhiên, nụ cười ấy phải chăng biểu thị trạng thái cảm xúc của chúng ta, hay đây chỉ là một sự tập luyện của những cơ ở mặt, có thể nói, đó là một động tác tập thể dục sớm? Đácuyn nhấn mạnh rằng, những cảm xúc ban đầu của con người có nguồn gốc sinh vật học. Còn khả năng biểu lộ phản ứng, bằng cử chỉ hoặc nét mặt, thì con người kế thừa tổ tiên gần gũi nhất của mình. Các nhà dân tộc học đưa ra không ít bằng chứng bác bỏ giả thuyết này.

Người ta biết đến những bộ lạc ở châu Phi,

trong đó tiếng cười không biểu thị sự sung sướng mà là sự ngạc nhiên: Và người ngoại quốc nào tỏ thái độ tò mò không đúng chỗ ("các vị cười gì vậy?") thì có nguy cơ lại gây ra thêm những trận cười mới. Bằng cách mở to mắt và nhướn lông mày (đây là những dấu hiệu hoài nghi thắc mắc quen thuộc với chúng ta), người Trung Quốc tỏ thái độ không hài lòng. Khi một người Nhật mỉm cười và thông báo rằng người thân của quý vị bị tai nạn ô tô thì đừng nên nghi ngờ người ấy có thái độ thờ ơ hoặc thậm chí thái độ tàn bạo: Vì ở Nhật Bản, người ta xem là sự biểu hiện thái độ thờ ơ, vô tình nếu người Nhật ấy thông báo tin đó mà không kèm theo nụ cười thông cảm.

Khi sờ vào mặt các thầy giáo hoặc sờ vào những bức tượng mặt nạ hình nộm đặc biệt, các trẻ em mù và câm điếc có khả năng biểu thị nét mặt của mình tương ứng với tâm trạng của các em – vui sướng hoặc phẫn nộ, đồng ý hay phản đối. Còn những em vừa mù vừa câm điếc, nếu không biết được những kỹ năng ấy, thì nét mặt của các em suốt đời mang trạng thái bất động không thể hiểu nổi.

Nụ cười có nhiều ý nghĩa và biến đổi. Nụ cười ấy có thể ẩn giấu như một nét chữ tượng hình khó hiểu không phải chỉ trên nét mặt của một mệnh phụ nổi tiếng toàn thế giới là phu nhân của một quý ông ở thành phố Florenxia: Nụ cười có thể biểu thị mọi thái độ: đôi chút khinh bỉ

hoặc hâm mộ lặng lẽ, sự lịch thiệp cao ngạo và khoan dung dịu dàng. Nụ cười ấy thông báo ý nghĩa "không" cho sự thừa nhận "có" - đồng thời cho người ta hiểu rằng ở đây không phải là điều lừa bịp, mà là sự mỉa.mai. Nhưng nụ cười cũng có thể vô tình tiết lộ điều bí mật, làm cho điều không trông thấy trở thành hiển nhiên, gây nên một sự phản bội, làm bộc lộ nỗi chấn động hoặc sự bối rối của quý vị. Bằng nụ cười, có thể buột miệng nói ra điều gì đó.

Ông Sextơphindơ viết cho con trai mình thế này: "Khi cha cố gắng nhận biết những tình cảm đích thực của mọi người thì cha trông cậy vào mắt mình nhiều hơn là cho vào tai mình, bởi vì khi người ta nói thì người ta cho rằng cha đang nghe họ, vì vậy người ta lựa chọn lời nói, nhưng họ rất khó cản trở cha nhìn thấy điều mà có thể là họ hoàn toàn không muốn nói với cha". Khi liệt kê những phẩm chất cần có ở một nhà ngoại giao của triều đình, Sextơphindơ có nhắc đến nghệ thuật nhận biết những điều được viết trên các khuôn mặt và về khả năng giữ kín ý kiến của mình. Một chính trị gia phải tỏ ra cởi mở, chân thành với công chúng, nhưng tuyệt đối không được để lộ ra những suy nghĩ thực sự của mình.

Trong ngành truyền hình, những lời khuyên như thế là không đúng chỗ. Màn hình trên máy thu hình gia đình là người "vạch mặt" vĩ đại (đó là đặc điểm đã được V.Xappác nhạy cảm nhận

ra và nghiên cứu kỹ lưỡng). Trên truyền hình thật là liều lĩnh nếu nói một đằng nhưng lại nghĩ một nẻo. Nhà phê bình ấy đã ghi lại một trong số những ấn tượng khán giả của mình như sau: "Đó là bài phát biểu của một người mà tôi quen biết. Chỉ cần người đó bước lên bất kỳ chiếc bục nào là trong công chúng khán giả... bắt đầu nổi lên sự sôi động vui vẻ. Giờ đây cũng vậy, tại cuộc gặp mặt vào buổi tối nào đó, ông ấy kể lại một câu chuyện rất dễ gây cười. Hội trường cười rộ lên... Nhưng vì lý do nào đó, ngay từ đầu tôi đã khó hòa vào xúc cảm chung đó. Bỗng nhiên trên màn ảnh, đôi mắt của ông ấy hiện ra cận cảnh. Trong ánh mắt ấy không hiện ra vẻ ngỗ nghịch, láu cá, cũng không biểu lộ thái độ vui vẻ, bốc lửa như thường thấy. Đó là những ánh mắt "đã nguội tắt", "riêng tư" lộ ra sự lạnh lùng và nỗi buồn". V.Xappác trở lại chủ đề ấy trên những trang viết khác và nói: "Phải chăng con người trên màn ảnh đã bất giác rơi vào vùng "các tia rơnghen"?... "Tia rơnghen" về tính cách? Về cá tính? Về tâm trạng?".

Không có gì mang tính chất chống chỉ định đối với khoảng cách giao tiếp trong truyền hình như những cảm xúc hào nhoáng bề ngoài.

... Ngồi trên chiếc ghế bành, với cốc rượu và điếu xì gà bốc khói trong tay, với nụ cười không tắt trên khuôn mặt, tên quốc xã ngày hôm qua mặc sắc phục thiếu tá quân dù (trong bộ phim tài liệu

truyền hình nhan đề "Con người nở nụ cười" của V.Hainốpxki và G.Sôiman, năm 1966) kể về những cuộc chinh phạt ở châu Phi. Hắn nói về những cuộc chinh phạt ấy như là những chuyến viễn du hấp dẫn, và rồi hắn khẳng định, tay lắc lư điếu xì gà với vẻ trầm ngâm: "Nếu nói thật lòng và trung thực, thì nói chung tôi phản đối các cuộc chém giết" (cùng lúc những thước phim thời sự chiếu trên màn ảnh những khuôn mặt nhăn nhó vì bị tra tấn của các tù binh và những vụ xử bắn hàng loạt). Hắn tợp thêm hớp rượu từ chiếc cốc và nói: "Tôi chống lại việc làm đổ máu" (khi trên màn ảnh, chúng ta thấy một người châu Phi đang quằn quại giẫy chết và xác của một em thiếu niên vừa bị giết hại, nghe thấy tiếng súng máy trên phim).

Những bằng chứng trình chiếu trên màn ảnh đã làm bộc lộ giá trị thực tế trong những câu nói của hắn. Và bằng chứng hùng hồn nhất – thậm chí không chỉ là những hình ảnh tàn nhẫn đến mức ghê sợ ấy mà bằng chứng, tang chứng rõ ràng nhất chính là bản thân hắn. Là thái độ khoan khoái của hắn. Điếu xì gà, chiếc cốc. Và cả nụ cười.

Không phải những gì hắn tìm cách che giấu để tỏ ra là một người tử tế, mà chính là những gì hắn không tìm cách che giấu.

Nụ cười của tên thiếu tá, lính đánh thuê say sưa với cảm giác về sự vĩ đại của mình và những động từ thường được che giấu như: "hạ

gục", "bắn chết", "đập chết", "kết liễu", - trước mắt chúng ta phải chăng đó là nhân chứng chủ yếu cho lời buộc tội.

Ai sẽ bảo rằng ở đây lời nói quan trọng hơn hình ảnh? Nếu không có hình ảnh thì lời thoại sẽ chỉ nói lên tính chất nguyên văn trần trụi, nói lên một ý nghĩa. Chính sự hiện diện trực tiếp ấy của nhân vật và của những lời thoại, chính sự không tương ứng hiển nhiên giữa những gì chúng ta nghe thấy và những gì chúng ta nhìn thấy đã gây được một tác động đến kinh ngạc.

Không nên so sánh ưu thế giữa hình ảnh so với âm thanh, giữa sự trình chiếu với lời kể, giữa con mắt với cái tai. Sẽ là điều vô bổ nếu tranh luận về ưu thế ở nơi cần nói đến tác động qua lại. ***Mà điều chính yếu ở đây là ma lực của hình ảnh chiếu trên màn ảnh.***

Người đối thoại dùng cái gì để tác động mạnh hơn đến chúng ta trong cuộc sống thường ngày: bằng giọng nói hay là nét mặt? Bánh xe nào của chiếc xe đạp quan trọng hơn: bánh trước hay là bánh sau?

Hoạt động truyền hình gỡ bỏ những câu hỏi không có lời giải đáp, đơn giản vì những câu hỏi ấy được nêu ra không đúng lúc.

Tuy nhiên, nụ cười chỉ là một chi tiết trong một khung cảnh sôi động và thường xuyên thay đổi trên màn ảnh truyền hình – đó là khuôn mặt con người. Biểu hiện của ánh mắt (làm dáng, dò

hỏi, hân hoan, hối hận, lơ đãng), hướng nhìn của con mắt (nhìn trộm, hé nhìn, nhìn từ dưới lên, nhìn thẳng), mí mắt sụp xuống (vẻ mệt mỏi hay là thái độ thờ ơ?), hình dáng đôi môi ("nếu quý vị muốn biết tâm hồn một người, hãy nhìn vào đôi môi của người ấy", - đó là câu nói của Vêrêxaép) – tất cả những cái đó nói lên những chuyển động hết sức tinh tế của cảm xúc và ý nghĩ. Cổ nghẹo, hàng lông mi rung lên, lông mày bỗng dưng dựng đứng – đó là những đối tác bình đẳng và những người tham gia vào một tấn kịch.

Biết dùng những lời lẽ thế nào đây để mô tả nụ cười của anh hề trong bộ phim của I. Beliaép "Thời bình" ("Năm 1946") – đó là nụ cười của nhân vật trong phim tài liệu vô tình được phát hiện trong những đoạn phim thời sự hậu chiến? Chiếc kèn ácmônica chiến lợi phẩm, chiếc mặt nạ vui nhộn và ánh mắt buồn. Về sau này nhà đạo diễn đã nhớ lại: "Tôi có cảm nghĩ là anh hề ấy nhìn vào tôi từ cuối phía bên kia của thế giới, muốn nói ra điều gì đó quan trọng nhưng không thể nói ra được". Một con người cỡ trung bình, với chiếc kèn ácmônica, đã được nêu bật lên, được phóng to ra. Hình ảnh ấy được lặp lại nhiều lần đã trở thành chủ đề cảm xúc chủ yếu trong câu chuyện. Ký ức về những tai họa vừa trải qua, nạn hạn hán khủng khiếp và điệu van đầu tiên sau chiến tranh do các chị phụ nữ nhảy với nhau – tất cả đã hội tụ trong ánh mắt bi thảm này.

Nhưng trạng thái không thể hiện gì cũng mang tính biểu thị.

Nhớ lại cuộc đụng độ với ngôi trường mà thày giáo dạy môn sinh vật đã buộc phải rời khỏi đó ra đi, ông cố tìm kiếm những sai sót của mình (bộ phim của đạo diễn X.Zêlikin "Gacmaep và những người khác, 1977). Cuộc trò chuyện diễn ra ở ngoài trời, bên bờ hồ. Chung quanh có không biết bao nhiêu con muỗi bay. Chúng đậu vào cổ, vào má. Nhưng nét mặt của thày giáo vẫn bất động, tập trung. Không một cơ bắp nào động đậy trước sự hiện diện đáng ghét của đàn muỗi. Gacmaep quả đã đắm mình trong suy nghĩ.

Cận cảnh làm bộc lộ thái độ ngang nhiên, kiêu ngạo trên nét mặt của một vận động viên là học sinh lớp 10 trong bộ phim của đạo diễn E.Xmêlaia "Lứa tuổi như vậy".

Là một kẻ tự phụ, quen thấy mọi người hâm mộ mình, hắn bước vào lớp, như thường lệ, mười phút sau khi hồi chuông vào lớp vang lên. Hắn đã đứng lặng im ở cửa, vì bị chặn lại bởi câu hỏi: "Tại sao em ngồi vào bàn mà chưa xin phép?" (người viết kịch bản đã để cho người nữ giáo viên đưa ra câu hỏi). Vào giây phút ấy, trên nét mặt của kẻ tự phụ hiện lên một sự độc thoại nội tâm mãnh liệt – thái độ phân vân, lúng túng, vẻ khó chịu (về thói quen bị động chạm) và thậm chí vẻ phẫn nộ chưa kịp lẩn trốn đằng sau cái vẻ bề ngoài bối rối, khoan dung.

Sự phô bày thực sự tính cách: "sân khấu dưới da".

Nhà quay phim tài liệu người Látvia Vanđixơ Crôghit chia sẻ những nhận xét của mình như sau: "Khi bắt đầu quay phim một người, thậm chí không phải lúc nào tôi cũng biết rõ cái gì sẽ diễn ra tiếp theo – đoạn phim ấy kéo dài bao lâu và camera hướng vào đâu. Nhưng rồi tựa hồ như tự nó bắt đầu chuyển động, bởi vì đã có sự tiếp xúc với con người. Điều này rất dễ chịu: phán đoán những cử chỉ và hành động, hướng máy quay bao quát về phía mà con người hướng ánh mắt vào đó, rồi không rời máy quay phim và tìm kiếm cái điều đã làm cho người ấy quan tâm... Chỉ về sau tôi mới nhận ra rằng *tôi đã điều khiển quá trình quay phim*, tôi đã nghĩ tới cận cảnh, cử động, phối cảnh. Nhưng những cái đó diễn ra trong tiềm thức, bởi vì trong thời gian quay phim tôi tựa hồ như hòa mình với nhân vật được quay phim... Tôi nhìn vào camera và thấy đó không phải là anh ta, đó chỉ là lớp da, còn ở phía sau lớp da ấy là một con người hoàn toàn khác".

Khi được dạy về cử động trên sân khấu, các sinh viên được tìm hiểu để nhận biết rằng cử chỉ cũng như giọng nói, có lúc mang tính chất nịnh hót và có lúc giễu cợt, có lúc mang tính chất lén lút và có lúc tự tin. Rằng mọi cái "nhất thiết" đều được biểu hiện bằng hướng của cử động từ trên xuống, còn mọi cái "có thể" thì được biểu

hiện bằng hướng của cử động từ dưới lên. Cử chỉ khẳng định thì mang tính chất thẳng đứng, còn cử chỉ phủ định thì mang tính chất nằm ngang. Khi nói đến một người nào đó, rằng người đó là một con người cao thượng và vô tư thì lời nói của chúng ta đi kèm theo cử động khẳng định của đầu và tay. Nhưng chỉ cần thay đổi hướng của cử động thì, tuy cũng vẫn với những lời lẽ ấy, nhưng câu nói của chúng ta có thể mang sắc thái châm chọc ("*như các vị thấy đấy*, ông ta là một con người cao thượng và *dường như* vô tư").

Tay không chỉ tham gia vào câu chuyện, đôi khi tay còn đảm nhiệm việc thực hiện cuộc trò chuyện. Những cử chỉ như vậy thật dễ hiểu mà không cần bất kỳ lời thoại nào ("Còn có sự hoài nghi nào được nữa?!", "Chỉ cần tôi dám...", "Tôi đã no đến tận cổ rồi!").

Bác sĩ tâm lý Gi.Rusơ khẳng định rằng, ngôn ngữ của cử chỉ bao hàm đến 700.000 tín hiệu khác nhau. Để so sánh, có thể nhắc lại rằng những cuốn từ điển tầm cỡ lớn nhất của Anh cũng không chứa quá 600.000 từ. Chỉ riêng sự việc đó cũng buộc người ta kính nể khi nhớ đến thứ ngôn ngữ không lời của tổ tiên chúng ta, thứ giao tiếp phi ngôn ngữ có trước khi xuất hiện ngôn ngữ lời nói. Trong khoa học ngày nay, những chuẩn mực xã hội của những cử động thân thể được quy thành một thứ ngôn ngữ đặc biệt: cử động học.

Nhà ngôn ngữ học người Mỹ R.Bêtuytxten viết như sau: "Những chuyển động của thân thể có thể được nghiên cứu như là một hệ thống những khuôn mẫu mà mỗi cá nhân phải thấm nhuần nếu cá nhân ấy muốn trở thành một thành viên đầy đủ của xã hội". Những khuôn mẫu ấy liên quan đến lối sống của một tộc người nhất định. Ở một số bộ lạc biểu hiện công khai thái độ phẫn nộ là dấu hiệu chứng tỏ có sự tự chủ, còn ở những bộ lạc khác thì vẫn những cử chỉ ấy lại là bằng chứng nói lên tinh thần chiến đấu. Khi chào hỏi, người châu Âu chìa bàn tay ra, còn khi chào hỏi thì bà chủ gia đình ở Nhật Bản lại cúi rạp xuống, còn ở Kênia khi chào hỏi người Acamba lại nhổ vào mặt người đối diện. (Cử chỉ nói sau cùng ấy là biểu hiện sự thân ái và lời chúc phúc. Cử chỉ này cũng có ở người Maxai và người Papoaxơ. Ở các bộ tộc người da đỏ châu Mỹ, cử chỉ này được xem là một trong số những chiêu thức hiệu nghiệm nhất của thầy lang).

Sự phụ thuộc của những cử chỉ được mọi người thừa nhận vào các truyền thống địa phương nhiều khi đẩy khách du lịch vào những tình huống nực cười. Tại Buênôt Airet, khách du lịch sẽ dễ dàng rơi vào cảnh khó xử, vô duyên nếu không biết rằng ở hiệu ăn khi gọi bồi bàn cần dùng cử chỉ mà chúng ta hiểu là cử chỉ "đuổi đi" ("hãy cút đi!"). Còn ở Italia, khi người đối thoại bắt đầu xoa cằm thì có nghĩa là người đó hoàn

toàn không muốn biểu thị mức độ câu chuyện cuốn hút anh ta đến mức nào. Đơn giản người ấy cho thấy rằng: huyên thuyên như vậy đã đủ rồi, câu chuyện của anh đã làm râu cằm của tôi mọc ra rồi. Trước khi lên đường đến nước Bungari nhất thiết người ta cảnh báo khách du lịch rằng, cử chỉ bằng đầu mà chúng ta hiểu là "đồng ý" thì ở Bungari người ta lại hiểu là "không đồng ý" và ngược lại. Nhưng vào cuối bữa tối thịnh soạn, khi bà chủ nhà hỏi xem có cần thêm món ăn nào nữa không mà quý vị lại lắc đầu lia lịa, thì lập tức quý vị sẽ trở thành nạn nhân của sự phản ứng tự nhiên ấy: bởi vì sự khước từ sự chiêu đãi thành tâm là thể hiện thái độ bất lịch sự, theo quan niệm của mỗi dân tộc có khác nhau.

Tay, vai, dáng đứng, điệu bộ có thể nói lên nhiều điều về tính cách của người đối thoại ngay cả trước khi người ấy giao lưu với quý vị. Ai cũng có thể phân biệt giữa dáng đi uể oải với bước đi tự tin. Không phải ngẫu nhiên mà nhà văn Bandắc đã gọi dáng đi là diện mạo của tính cách và thậm chí ông còn viết một trong những bài khảo luận về đề tài này.

Trong hội thoại thông thường, cử chỉ có trước lời nói, cử chỉ hầu như hòa làm một với lời nói vào những thời điểm tỏ ý nóng nảy, như thể muốn nhấn mạnh lời nói. Có khi cử chỉ đuổi theo lời nói (những cánh tay dang ra sau câu: "Anh có ý kiến gì về điều này?" là có ý nói

thêm: "vì chẳng có gì để nói thêm..."). Cử chỉ chơi đùa với lời nói, lúc thì nạp một ý nghĩa cho lời nói, lúc thì đột nhiên đem lại ý nghĩa ngược lại. Từ ngữ "làm ơn hãy" đi kèm với cử động của bàn tay ngửa lên trên thì có nghĩa là "Xin hãy làm ơn...", nhưng chỉ cần đẩy bàn tay xuống dưới thì có nghĩa là: "Xin lỗi, đừng làm điều đó!".

Xét trên phương diện tâm lý thì cử chỉ không liên kết với lời nói, mà với ý nghĩ.

Trong bộ phim truyền hình "Phóng sự bỏ dở" (tác giả kịch bản và người dẫn chương trình là V.Đunaép), vợ của một người Chilê bị cơ quan an ninh bắn chết đã kể trước ống kính camera về người chồng của mình. Đeo chiếc kính màu tối, bà ngồi bình thản và nói một cách bình tĩnh. Bà thậm chí mỉm cười khi nhớ lại giây phút hai vợ chồng làm quen với nhau. Và chỉ có những ngón tay động đậy liên tục và căng thẳng trên hai đầu gối của bà, mân mê đồ chơi của cô gái – một cử chỉ bâng quơ, không lẩn tránh được con mắt người quay phim – đã để lộ sự căng thẳng của bà khi bộc bạch câu chuyện của mình.

Nét mặt vô tư và những bàn tay nói lên tất cả

Trong một đoạn đối thoại của chuyên mục truyền hình nổi tiếng vào những năm 1970 ở Lêningrát "Tổng của những con số chưa biết", người dẫn chương trình – tiến sĩ môn Vật lý –

toán học N.Tônxtôi và người đối thoại là nhà thiên văn học nổi tiếng I.Scơlốpxki, một người hay bật dậy và có phản ứng mạnh mẽ, thậm chí trước một ý kiến phản bác có thiện chí nhất. Khi nhìn vào màn ảnh, người ta có thể nghĩ rằng trước mặt chúng ta không phải là một nhà bác học khả kính chuyên nghiên cứu những vấn đề hàn lâm, mà là một nhà thơ hoặc một nhạc công dễ phấn khích. Đôi bàn tay của ông ta không giây phút nào nằm yên: chúng vung lên rồi chĩa lên không gian vũ trụ, bày tỏ sự phản đối, thuyết phục người đối thoại. Bản thân cuộc tranh luận ấy, diễn ra quanh một chiếc bàn nhỏ trong một trường quay rộng rãi và trống trải, đã trở thành sân khấu cho một vở kịch khoa học viễn tưởng.

- Chúng ta bị giới hạn trong sự phát triển khả năng cung cấp năng lượng! – nhà thiên văn học hét lên, hầu như không nghe thấy người đối thoại với mình đang thao thao độc thoại một cách bực tức cho rằng con người đang phung phí một cách hoang tàng những nguồn dự trữ năng lượng của Trái đất.

- Cần phải chặn đứng những hành động đó!

- Chính việc làm ấy tự nó sẽ chấm dứt, - người dẫn chương trình thử phản bác lại.

- Không! – người phản biện nổi xung lên một cách giận dữ, - Hành động đó tự nó sẽ không chấm dứt đâu, vì kích cỡ của Trái đất thì quá nhỏ, nhưng những sức mạnh được khởi động lại quá lớn, ngài

có biết không? Có một khái niệm thế này: chiều dài của đà hãm phanh. Tài xế nào cũng biết khái niệm ấy. Ngài không thể lập tức dừng xe lại được. Sẽ không thể làm việc đó được đâu.

- Nhưng chúng ta đã hạn chế tốc độ trên các xa lộ rồi. Vì tiết kiệm xăng nên phải làm việc đó, - người dẫn chương trình, đến lượt mình, cũng không chịu thua kém.

Nét mặt của nhà thiên văn học biểu lộ sự đau khổ - một sự pha trộn niềm bực tức không thể kiểm soát nổi với thái độ lịch sự miễn cưỡng. Có thể dễ dàng đọc thấy trên khuôn mặt: "Dĩ nhiên, người có quyền phát biểu quan điểm của mình, nhưng Trời ơi! Đã bao nhiêu lần tôi được nghe thấy những lý lẽ ấy rồi!". Khi người dẫn chương trình tỏ ý hoài nghi dè dặt về khả năng đưa người lên ở trong những không gian gần mặt trời – lối thoát duy nhất của loài người, thì nhà thiên văn học ngửa người ra trong ghế bành, nghiêng đầu về phía sau và ngồi lặng thinh. Nhưng chính dáng ngồi lặng thinh ấy – chiếm hết màn ảnh – đã thể hiện mức độ cao nhất của thái độ không kiên nhẫn. Đó là mũi tên nằm yên trong chiếc cung đã được giương lên.

Tất nhiên, ở dạng ấn bản, đoạn đối thoại này có thể cho phép người đọc hình dung được vấn đề đang được nói đến, nhưng nó khó mà chuyển tải được một phần nhỏ sự căng thẳng của cảm xúc mà khán giả truyền hình đã cảm nhận được.

Cuộc đối thoại, nếu không có cử chỉ và điệu bộ kèm theo, thì có thể thông báo cho chúng ta những điều mà một ai đó nói ra, nhưng hoàn toàn không phải bao giờ cũng thông tin được hết những điều mà một người nào đó suy nghĩ. Vì vậy, trong nhà hát, khi xem kịch, chiếc ống nhòm cho phép người ta chẳng những nhìn rõ hơn, mà còn cho phép nghe rõ hơn. Điều đó cũng có nghĩa là cho phép hiểu rõ hơn về những gì đang diễn ra trên sàn diễn. Câu giai thoại "tôi không nghe được nếu không có cặp kính" thật ra cũng không kỳ quặc lắm đâu.

Trong khi đạo diễn truyền hình sử dụng những cảnh quay chung để đưa chúng ta vào bầu không khí gặp gỡ trên màn ảnh, thì cảnh quay với khoảng cách trung bình và đặc biệt cảnh quay cận cảnh sẽ giúp ***làm rõ ý nghĩa của hành động (hoặc tạo ra tâm trạng)****. Xét về thực chất, bằng những cảnh quay ở khoảng cách trung bình và những cảnh quay cận cảnh, các nhà làm phim tài liệu truyền hình* ***xử lý vấn đề không gian độc thoại và đối thoại****. Bằng cách làm nổi hành động, lựa chọn kích cỡ và hình ảnh được quay, đạo diễn – giống như bác sĩ phẫu thuật sử dụng dao mổ –* ***làm lộ ra dây thần kinh bị che khuất của cuộc đối thoại****, thực hiện việc phân tích, về phương diện tâm lý, những gì đang diễn ra.*

QUY LUẬT VĨ ĐẠI VỀ DÀN CẢNH

Trong ngôi nhà của tôi đã từng có ba chiếc ghế – một chiếc dành cho sự cô đơn, hai chiếc dành cho cuộc trò chuyện thân tình – cả chiếc dành cho các vị khách.

G.Tôrô
(Uônđen, hay là Cuộc sống trong rừng)

Chắc chắn có nhiều người đã nhận thấy những chiếc ghế bành đặt ở giữa phòng, nhưng chẳng bao lâu sau khi khách đến thì chúng bị đẩy đến sát chân tường. Chúng ta không thích ở phía sau lưng chúng ta có ai đó hiện diện (có thể, bản năng này về tính cảnh giác được con người kế thừa từ tổ tiên – những loài động vật hoang dã khi ngủ thường ép lưng vào thân cây). Nhưng xin hãy thử đặt những chiếc ghế bành nặng nề vào các góc đối diện trong căn phòng, khi ấy những người trò chuyện với nhau sẽ phải nói to lên, hoặc là ở trong căn phòng sẽ ngự trị một sự im lặng nặng nề.

Tính chất của cuộc tiếp xúc thường hay được quyết định bởi tính chất của đặc điểm diễn ra hành động. Ở đây mọi cái đều quan trọng – từ hình dáng của căn phòng, chiều cao của trần nhà hoặc kích cỡ của các cửa sổ cho đến màu ve của các bức tường.

Người ta kể lại rằng trong suốt mấy năm trời một hãng điện thoại ở phương Tây đã uổng công tìm cách luyện cho khách bộ hành không lạm dụng các cuộc đàm thoại từ các máy điện thoại tự động trên các đường phố! Có một lần những người lãnh đạo hãng này nhận được bức thư của một phụ nữ thuê bao nổi giận. Bà này viết: Ai đã nảy ra ý định sơn phía trong buồng điện thoại tự động trên phố tôi bằng lớp sơn màu chất độc da cam đã khiến cho mọi người không chịu đựng nổi nửa phút ở trong đó và phải chạy ra khỏi buồng đàm thoại ấy như bị ma đuổi vậy?

Có thể dễ dàng phán đoán rằng thông tin này đã được đón nhận với sự vui sướng. Hàng trăm buồng điện thoại tự động đã lập tức được sơn lại với màu da cam cứu nguy ấy. Người ta đã giải quyết vấn đề này bằng loại sơn dầu tạo ra được một không gian phi tiện nghi về phương diện tâm lý (tác động bằng màu sắc như vậy còn được thực hiện cả ngoài phạm vi thị giác nữa. Người ta đã để những người tham gia cuộc thử nghiệm bị bịt mắt ở trong những căn phòng được dán giấy dán tường có màu sắc khác nhau. Khi làm cuộc thí nghiệm này, trong các phòng có sơn màu đỏ thì nhịp đập của tim và huyết áp của họ đã tăng lên, nhưng trong các phòng có màu xanh da trời thì ở họ xuất hiện hiện tượng thờ ơ và buồn ngủ).

Người thuyết trình có kinh nghiệm biết rõ rằng, nếu số người nghe chỉ đếm được vài chục

người thì không nên tiến hành cuộc họp mặt trong gian phòng dùng cho các cuộc mít-tinh. Một bà chủ nhà giỏi giang của nhà đạo diễn và người sử dụng đạo cụ. Ở bà chủ này đã có sẵn những phương án dàn cảnh có thể thực hiện được (mặc dù bà chủ nhà ấy sẽ không cố gắng áp đặt những sự dàn cảnh ấy với các vị khách).

Các nhà tâm lý học xã hội đã tiến hành quan sát cách ngồi của những người đến hiệu cà phê để gặp gỡ vì mục đích quan hệ công việc hoặc để trò chuyện tâm tình. Người ta thấy rằng hiện tượng thường thấy nhiều nhất là chúng ta thích lựa chọn ngồi ở góc, cố gắng tránh ngồi cạnh nhau hoặc trò chuyện qua chiếc bàn (cách nói chuyện được nói đến sau cùng là đặc trưng cho loại hình giao tiếp có tính chất "đối nghịch"). Khi nghiên cứu động cơ của sự lựa chọn ấy, các khoa học gia đã áp dụng khái niệm "tiếp xúc bằng mắt". Thành tố này của sự giao tiếp sinh động có ý nghĩa quan trọng không kém so với sự trao đổi ý kiến qua lại. Giống như vở diễn trên sân khấu, thành tố này đòi hỏi có những giây phút giải lao, chỉ có sự khác biệt là những giây phút giải lao ở đây lại là một phần của chính cảnh diễn đó.

Thật vậy, xin hãy hình dung là suốt cả buổi tối người đối thoại không rời mắt khỏi quý vị. Chẳng mấy chốc quý vị sẽ cảm thấy không tự nhiên ("Điều gì xảy ra vậy? Có gì không ổn với

kiểu tóc của tôi chăng? Chiếc cravat của tôi được thắt không đẹp ư?"). Từ lâu người ta cho rằng sẽ là bất lịch sự và khêu gợi nếu cứ nhìn chằm chằm vào mắt người đối diện, đặc biệt là người không quen biết. Thông thường, quy định chung cấm thần dân không được ngước nhìn vị chúa tể của mình (mắt nhìn xuống đất trước vị chúa tể). Khi các địch thủ đối mặt trong trận chiến sinh tử thì đó lại là chuyện khác. Trong trường hợp này, cái nhìn trừng trừng vào đối phương lại là một thứ vũ khí.

Nhưng chúng ta sẽ có một cảm giác tuyệt nhiên chẳng lấy gì thú vị hơn khi cái nhìn của người đối thoại cứ luôn luôn không hướng vào quý vị ("Vì sao anh ta nhìn đi chỗ khác nhỉ? Có phải anh ta không tin vào những lời mình nói? Anh ta giấu sự bực tức chăng?"). Khi người ta nhìn đi chỗ khác mà lại nói những lời lấy lòng quý vị thì đó là điều đáng ngờ.

Sự tiếp xúc bằng mắt – đó là một nghi thức, giống nghi thức trao thư ủy nhiệm.

Sự tiếp xúc bằng mắt chiếm từ 20% đến 40% tổng thời gian giao tiếp. Đồng thời, những lời đối thoại do những cặp mắt tiến hành thì không nhất thiết trùng khớp với ý nghĩa của những lời được nói ra. Quý vị cố gắng thuyết phục bạn mình rằng tâm lý học không gian là vấn đề quan trọng hàng đầu, còn trong ánh mắt lại hiện ra vẻ buồn rầu, thiếu tin tưởng: anh có chú

ý đến những gì tôi đang kể không, hay là khi nghe tôi nói, anh chỉ đơn giản tỏ vẻ lịch sự mà thôi? Nhưng cũng có thể ánh mắt thể hiện ý nghĩa ngược lại: những gì do tôi kể chỉ là sự khởi đầu, những điều có ý nghĩa bao quát nhất còn ở phía trước! Chúng ta bắt đầu làm quen với kiểu đối thoại không lời đó từ lâu trước khi chúng ta học được từ "mẹ"! "Liếc mắt trao đổi" với mẹ – đó là kinh nghiệm giao tiếp, có thể biểu hiện thậm chí ở các trẻ sơ sinh mới ba tháng tuổi.

Chẳng khó khăn gì cũng hình dung được điều gì sẽ diễn ra khi các bên đối thoại ngồi đối diện nhau quanh chiếc bàn. Họ buộc phải nhìn vào mặt nhau trong suốt thời gian đối thoại (ta không thể ngoảnh đầu về phía khác nếu không có lý do nào!), còn trong khung cảnh diễn ra cuộc trò chuyện "ngó sang một bên" thì không thể làm như vậy được – chuẩn mực thông thường của sự tiếp xúc bằng mắt được duy trì một cách tự nhiên nhất. Dĩ nhiên, bản thân những người đối thoại cũng không nghĩ đến bất kỳ một chuẩn mực nào cả. Khi ngồi vào trò chuyện, họ hành động theo bản năng, xuất phát từ kinh nghiệm của nhiều cuộc gặp gỡ. Ít ai biết được rằng, nghệ thuật cắm hoa nổi tiếng của Nhật Bản không chỉ góp phần giáo dục sự cảm thụ cái đẹp, mà còn giúp trong lĩnh vực giao tiếp. Cả chủ nhà lẫn khách đều có điều kiện, vừa đàm đạo tự

nhiên, vừa ngắm nhìn bó hoa mà không phải luôn nhìn vào mắt nhau.

Trong lĩnh vực truyền hình, thái độ xem thường quy luật giao tiếp bằng mắt đặc biệt hay làm hại những người mới vào nghề phát thanh viên và dẫn chương trình. Nhiều người, khi đọc một đoạn văn bản dài, đã cố gắng không rời mắt khỏi ống kính camera. Nhưng Iu.Phôkin cho rằng "đó không phải là điều có ý nghĩa trong giao tiếp trên truyền hình... Ví dụ, chúng ta đang tiến hành đàm thoại. Phải chăng trong suốt thời gian đàm thoại tôi nhìn vào mắt quý vị, săn lùng ánh mắt của quý vị? Cũng như vậy, không nên tìm kiếm ánh mắt của khán giả truyền hình. Có thể dùng gáy, dùng vai, dùng toàn cơ thể chúng ta mà cảm nhận được ánh mắt ấy. Ngay cả khi quý vị ngồi một mình ở trường quay, quý vị cũng thường xuyên cảm nhận được ánh mắt của chiếc camera truyền hình. Đôi khi, nếu quý vị chưa sẵn sàng, thì quý vị tránh né ánh mắt ấy. Nhưng không phải bằng cách nhìn xuống dưới đất! Có thể mặc sức nhìn vào mắt mọi người và không suy nghĩ điều gì cả. Quý vị lảng tránh mình".

Một người có óc chăm chú quan sát, nghiên cứu cơ chế giao tiếp, thì sẽ có được không ít phát hiện khi đến làm khách ở nhà khác hoặc có mặt trong bất kỳ buổi gặp gỡ liên quan nào. Mọi người đều biết rõ rằng chỗ ngồi của chủ tiệc là ở đầu bàn.

Nếu trong nhóm xuất hiện vị chủ tiệc thứ hai, thì người này tuyệt nhiên sẽ không ngồi bên cạnh vị chủ tiệc thứ nhất, nói đúng hơn, người ấy sẽ đứng đầu phía đối lập ở phía bàn bên kia.

Có một khái niệm tâm lý có ý nghĩa không kém quan trọng, được áp dụng vào sự giao tiếp trước ống kính camera – đó là vòng cung tọa đàm đầy tiện nghi. Trong một căn phòng có một số người được mời tới tham dự cuộc thử nghiệm, tại đó người ta đặt hai chiếc điVăng, lúc nào cũng đặt ở một khoảng cách khác nhau. Những người nghiên cứu đã thử xác định xem trong nhiều điều kiện như vậy những người tham gia đàm đạo sẽ có thái độ cư xử ra sao: Điều gì đã được thấy? Nếu khoảng cách giữa những cái đầu của người đối thoại không xa hơn 160cm thì họ lựa chọn cách ngồi đối diện nhau. Trong trường hợp trái lại, thì họ ngồi bên cạnh nhau. Những thí nghiệm tương tự được tiến hành ở một số nước, đã làm rõ khoảng cách chuẩn mực khác nhau, nhưng luôn luôn khẳng định chính nguyên tắc lựa chọn sự dàn cảnh.

Thái độ đối với bối cảnh chung quanh tùy thuộc vào những truyền thống văn hóa do chúng ta tiếp thu được, ở mức độ như cử chỉ hoặc điệu bộ. Nếu người Mỹ hoặc người Nga không đặc biệt coi trọng việc bố trí bàn ghế trong phòng mà sắp xếp lại chúng tùy theo tình huống, thì theo phong tục của người Đức, dịch chuyển ghế

ngồi có nghĩa là thực sự xâm phạm vào đời tư của người khác.

Những truyền thống ấy còn ảnh hưởng rõ ràng hơn nữa đến "không gian cá nhân", được nghiên cứu bởi Etuốt Hôlơ, nhà dân tộc - xã hội học Mỹ. Người sáng lập ra môn khoa học về khoảng cách (*proximity*), khoa học về khoảng cách tác động qua lại giữa người với người, có một lần ông đã chú ý quan sát cuộc nói chuyện giữa một người Mỹ Latinh và một người vùng Xcăngđinavơ trong giờ giải lao tại một hội nghị quốc tế.

Người Mỹ Latinh có những cử động điên cuồng, dồn lấn người đối thoại. Người kia thì trầm ngâm lùi bước trước sự lấn tới của người đối thoại đầy nhiệt huyết. Cảnh tượng này đã khiến nhà khoa học phải suy nghĩ về những đặc điểm của tâm lý lãnh thổ mà mỗi người đều muốn gìn giữ những đặc điểm ấy. Những con vật hoang dã chỉ để cho con vật lạ đến gần mình ở một khoảng cách có giới hạn nhất định – đến khoảng cách bỏ chạy, mà các nhà động vật học và các nhà nghiên cứu về thói quen của các loài vật đều biết rõ – sau giới hạn đó chúng chạy trốn hoặc chuyển sang tích cực bảo vệ lãnh thổ của mình. Những ranh giới không thấy được cũng khép kín lãnh thổ cá nhân của con người. Lãnh thổ này có hình quả trứng hoặc kén tằm mà con người ở trong đó, nép sát vào một phía

của lãnh thổ ấy. Phạm vi kén tằm không những tùy thuộc vào những đặc điểm tính cách của chúng ta, mà còn phụ thuộc vào những chuẩn mực giao tiếp của từng dân tộc. Đặc tính trầm lặng và ít nói của người vùng Xcăngđinavơ được người thuộc các dân tộc miền Nam biết rõ, ngược lại người vùng Xcăngđinavơ biết rõ đặc tính hay nói và dễ phấn khích của người miền Nam. Người Mỹ có cảm giác là khi nói chuyện, người Arập tiến quá gần, còn người Anh lại nói như vậy về người Mỹ. Người Anh cho rằng người Mỹ ưa nói chuyện mũi sát mũi và muốn giọng nói của họ được nghe rõ ở cách xa một dặm.

Thật ra, cả hai vị đại biểu tham dự hội nghị quốc tế ấy – mà Etuốt Hôlơ đã chú ý đến họ – đều quan tâm như nhau đến cuộc trao đổi ấy. Chính vì vậy mà vị đại biểu người miền Nam cảm thấy cử chỉ kỳ lạ của vị đại biểu người vùng Xcăngđinavơ khi ông này thận trọng lùi bước ra xa và cho rằng như vậy là ông ta lảng tránh đề tài của cuộc trao đổi. Trong khi ấy vị đại biểu người vùng Xcăngđinavơ lại khó chịu trước thái độ sấn sổ của người đối thoại với mình đang cố thực hiện cuộc tiếp xúc công việc ở một khoảng cách thiếu lịch sự và suồng sã. Cả hai vị đại biểu ấy có những động tác như nhảy điệu van, chuyển dịch theo dọc hành lang, cho đến khi họ vấp phải bức tường. Sau đó họ bắt đầu di chuyển theo hướng ngược lại mà không nhận thấy tính chất

nực cười của cảnh tượng đang diễn ra. Nguyên nhân của cuộc du hành kiểu con thoi ấy là sự không tương đồng giữa các khuôn mẫu "được thừa nhận chung" về sự tác động qua lại, sự không tương đồng về "những không gian cá nhân".

Đối với một người Mỹ, nếu một người có mặt cùng anh ta trong một phòng mà từ chối chuyện trò thì có nghĩa là anh ta không được ưa thích. Còn đối với người Anh thì trong bối cảnh ấy chính hành động của người không quen biết tìm cách trò chuyện lại là điều bất lịch sự. Khi một người Mỹ muốn ngồi một mình thì anh ta bỏ vào phòng mình, khóa cửa lại. Người Anh không nhất thiết làm như thế: anh ta ngăn cách mình với những người chung quanh bằng những bình phong nội tại ("prai-vê-xi") mà mọi người phải tôn trọng. Trong các câu lạc bộ truyền thống ở nước Anh, mọi người có thể trong nhiều năm ngồi cạnh nhau mà vẫn không nói với nhau một lời nào chỉ vì họ chưa được giới thiệu với nhau. Theo quan niệm của người Mỹ thì khi một người còn đứng ở ngưỡng cửa thì vẫn được coi là đứng ở bên ngoài phòng, còn theo cách hiểu của người Đức thì như thế đã là ở bên trong phòng rồi.

Trong thực tiễn thường nhật, chúng ta luôn thấy có sự vi phạm chủ quyền tâm lý. Ví dụ, trong tiếp xúc trên tàu xe công cộng. Trong lĩnh vực này cái vỏ bọc quả trứng của "những không gian cá nhân" của chúng ta đã bị đập vỡ tan

tành, còn "các sở hữu lãnh thổ" thì bị dồn ép vào nhau, giống như các con rối lồng vào nhau. Chúng ta có phản ứng ra sao trước hiện tượng này? Không có phản ứng nào hết. Trong những trường hợp như vậy, không có phản ứng lại là câu trả lời tốt nhất. Những hành khách xâm phạm vào phạm vi "prai-vê-xi" của chúng ta thì không còn bị chúng ta xem là... những cá thể sống nữa. Theo một ý nghĩa nào đó, chúng ta chú ý đến họ không nhiều hơn sự chú ý của chúng ta đối với thùng bán vé. Như vậy là đã có sự bù đắp cho sự vi phạm khu vực tự trị tâm lý của chúng ta rồi. Đó là sự tác động của cơ chế tự bảo vệ trong tiềm thức.

Khi cố gắng nghiên cứu mối quan hệ giữa tính chất của sự giao tiếp và khoảng cách giữa hai người đối thoại với nhau, các nhà xã hội học đưa ra khái niệm "khoảng cách cá nhân". Khái niệm này tương ứng với khái niệm về "không gian cá nhân". Nói đúng ra, bảng phân độ do họ tạo ra bao gồm 4 khu vực: khu vực "riêng tư", hay là vùng tiếp xúc trực tiếp; khu vực "cá nhân", cũng bao hàm sự quen biết chặt chẽ hoặc mức độ thân thuộc nhất định; khu vực "xã hội" là khu vực chủ yếu đặc trưng cho lĩnh vực các quan hệ công việc (sự giao tiếp của các đồng nghiệp trong công việc), và sau cùng là khu vực "công cộng", trong đó cá nhân tiếp xúc tức thì với một nhóm người. Tương ứng với trường hợp ấy không chỉ có

khoảng cách giữa những bên giao tiếp, mà còn có cả mức độ tin cậy, giọng điệu, từ ngữ sử dụng.

Nếu không phải "khoảng cách cá nhân" – trong giao tiếp với các nhân vật của mình, những nhà làm phim tài liệu cố gắng thiết lập khoảng cách này – thì cái gì đã dẫn đến sự khẳng định "thực tế tương đồng" trên màn ảnh? Thậm chí có thể nói rằng mức độ tự nhiên trong cử chỉ của người đối thoại trước ống kính camera phụ thuộc trực tiếp vào tài nghệ của nhà báo truyền hình trong việc tạo ra cho được một sự tiếp xúc như vậy.

- Quý vị hồi hộp chứ? Điều này thường thấy ở mọi người lúc đầu. Bản thân tôi cũng hồi hộp..., - đó là lời động viên thông cảm của cô dẫn chương trình – nhờ vậy mà người được mời đến trường quay thấy nhẹ nhõm hẳn. Người ấy nghĩ: nếu cô ấy còn thấy hồi hộp thì mình hồi hộp là do chính Thượng đế bảo thế.

Trong khi cố gắng kéo những người tham gia cuộc giao lưu đàm đạo (họ là những người anh hùng của chiến tranh, là những con người không biết sợ) ra khỏi trạng thái ngồi cứng đờ, ông Xécgây Xmiécnốp đã tự cho phép mình làm một số "điều thoải mái". Ví dụ, ông đã hút thuốc. Đó là một cử chỉ đơn giản thường ngày, nó đã giúp những người đối thoại trấn tĩnh lại. Ông kể lại như sau: "Không những thế, đôi khi tôi còn yêu cầu để bình nước ở chiếc bàn khuất bên cạnh, để

trong khi diễn ra cuộc phát sóng chương trình tôi có thể đứng dậy, bước tới bình nước, rót nước cho mình, uống nước, sau đó lại quay trở về chỗ ngồi. Có thể không để khán giả nhìn thấy cảnh tượng này bằng cách hướng camera vào người đang nói, phóng to hình ảnh người ấy bằng cận cảnh. Nhưng trong bầu không khí của trường quay, điều này làm thay đổi nhiều điều. Tôi nhận thấy rằng việc đó có tác động giải thoát phần nào đối với những người lần đầu tiên phát biểu trên truyền hình".

Người ta đo trình độ, năng lực xử lý của người đạo diễn truyền hình thông qua cách ứng xử của những người đối thoại trước ống kính camera, xem họ có ứng xử như trong đời thường hay không.

Một lần, những người tổ chức gặp gỡ trên truyền hình nảy ra ý định tiến hành cuộc thảo luận trong một câu lạc bộ miền quê. Câu lạc bộ ấy không được sưởi ấm (lúc đó là mùa đông). Tất cả mọi người, cả khách mời, cả các cán bộ của trường quay đã tìm ra lối thoát: họ đã chẻ củi, nấu nước sôi, pha trà để uống cho nóng người... Chương trình này đã diễn ra tuyệt hảo. Ai mà biết được, có thể, chính đạo diễn đã cố ý yêu cầu không để lò sưởi hoạt động chăng?

Chắc chắn những người làm phim tài liệu cần nhớ đến cách làm của các kiến trúc sư sau khi tuyết rơi lần đầu tiên đã đi đến khu nhà ở mới được xây dựng trong thành phố: đánh dấu trên

bản đồ những con đường mòn mà những người dân mới đến ở đã tạo ra giữa các tòa nhà. Đến mùa xuân, những dấu vết ấy sẽ biến thành những đường mòn hẳn hoi chạy giữa những bãi cỏ. Nếu ta tạo ra những bãi cỏ mà không tính đến sự thuận tiện của những người đi bộ thì, như mọi người đã biết, việc làm đó sẽ chẳng đem lại điều gì tốt đẹp cả.

Ông I.Bêliaép cho rằng "sự giao tiếp đáng tin cậy đòi hỏi một không gian khép kín". Ở giữa quảng trường người ta không thể nói chuyện tâm tình với anh được. Điều đó trái với tự nhiên. Nếu anh tiến hành phỏng vấn trên boong tàu thì không có kết quả. Nếu thực hiện cuộc phỏng vấn trong căn phòng trên tàu thì đó lại là chuyện khác. Nếu phỏng vấn trên đỉnh núi thì anh chỉ mất thời gian và phim mà thôi. Nếu anh tổ chức phỏng vấn ở một khe núi nào đó thì sẽ xuất hiện sự giao tiếp. Người đối thoại cần có chỗ dựa nào đó. Đôi khi chỉ cần đưa chiếc bút chì vào tay người ấy – đó cũng là điểm tựa của người ấy. Có những người không thể nói trong tư thế đứng. Họ cần ngồi mới nói được. Ít ra cũng ngồi trên một bục cửa sổ. Đối với một diễn viên thì đó là cách thích nghi tiêu biểu. Nhưng đối với nhân vật trong phim tài liệu thì những dụng cụ thích ứng ấy còn quan trọng hơn là đối với diễn viên. *Mỗi người đều có không gian của mình. Đó là một phần tính cách của người đó*

mà đạo diễn nhất thiết phải nhận biết. Cần quan sát điều đó trước lúc quay phim. Vì vậy, điều ta tìm kiếm không phải là đặc điểm, mà là sự tự tin, trạng thái của đối tác. Có rất nhiều sai lầm diễn ra là do chúng ta ***không biết đặt mình vào địa vị của người đối thoại.*** Tìm ra điều thích nghi cho nhân vật là đã làm được một nửa công việc. Đó là quy luật vĩ đại của nghệ thuật dàn cảnh trên sân khấu và trong lĩnh vực điện ảnh.

Người khó chịu đựng nhất đối với yêu cầu về không gian khép kín cần có trong giao tiếp với nhân vật trong phim – đó là người quay phim, nếu người quay phim ấy đã quen chăm lo trước hết đến hiệu quả của hình ảnh. Vẻ đẹp chung quanh thật tuyệt, vậy mà tiến hành phỏng vấn lại để người trả lời phỏng vấn ngồi trên một cây gỗ và làm mất đi "phông" đẹp. Đạo diễn X.Zêlikin suy nghĩ: "Trong chúng ta còn tồn tại niềm tin kỳ quặc cho rằng càng có nhiều "phông nền" ở phía sau nhân vật thì càng tốt". Tôi còn nhớ lần chúng tôi chuẩn bị quay phim nhà nông học Xinhép. Chúng tôi tìm được một hàng rào tuyệt diệu, phía sau nó là một đống cỏ khô và sau nữa là một quanh cảnh lộng lẫy. Tôi đứng cạnh hàng rào – như thế thật thuận tiện! – và nghĩ rằng đứng ở đây mà trò chuyện với ông Xinhép thì thật tuyệt vời. Nhưng khi tôi đưa ông tới đó, thì ông ấy cảm thấy mình đang

"đứng giữa cánh đồng phẳng lì, ở một độ cao bằng phẳng". Những khoảng không trải dài tít tắp hoàn toàn không gây được tâm trạng cởi mở. Chúng ta thường quay phim theo khuôn mẫu: quay hình ảnh kỹ sư đứng trong phân xưởng, quay hình ảnh người bác sĩ đứng trong phòng phẫu thuật, kỹ sư nông học đứng trên cánh đồng. Nhưng không phải lúc nào thì nơi thuận tiện cho công việc cũng đều thuận cho việc giao lưu. Ít khi người ta nói những điều cởi mở khi đứng giữa cánh đồng – họ sẽ ngồi xuống một cây gỗ, cố gắng bằng cách nào đó ngồi một mình. Mặc dù không ai nghe thấy họ nói, ngoài những con chim".

Thiết nghĩ, những suy nghĩ như vậy không áp dụng được vào lĩnh vực truyền hình "sinh động" và trong điều kiện trường quay: với chiếc máy quay phim trong tay, người làm phim tài liệu được tự do lựa chọn đặc điểm quay phim, còn ở trường quay thì đặc điểm quay đã được ấn định từ trước. Nhưng chính vì cuộc chuyện trò với người đối thoại sẽ diễn ra ở một nơi xa lạ với mình, nơi mà ở đó các bức tường không giúp ích được gì, cho nên nhà báo truyền hình ấy phải suy nghĩ đặc biệt cẩn thận về khung cảnh và môi trường nơi quay phim.

Tính thận trọng hoàn toàn không phải chỉ ở việc áp đặt ý của mình cho những người tham gia chương trình – họ vốn đã e ngại, lúng túng

trong những điều kiện không quen thuộc đối với họ như: bảo họ phải ngồi ở đây, phải theo dõi ống kính camera ra sao, mà thực ra sự thận trọng lại thể hiện ở chỗ là làm sao để họ không quan tâm đến điều đó. *Cần dành tiện nghi không phải cho đạo diễn, không phải cho người quay phim và không phải cho người phụ trách khâu ánh sáng, mà trước hết cần dành cho* ***khách mời của trường quay!***

Nếu nhà hát bắt đầu từ phòng gửi áo khoác ngoài và đài truyền hình bắt đầu từ cửa tiếp khách đến (Xin nói thẳng rằng có thể phải chờ hàng giờ để được vào cửa – trường hợp này vẫn xảy ra! thì không dẫn đến những giọng nói đầy tin cậy trước ống kính đâu).

Nói tóm lại, muốn để cho những người tham gia chương trình truyền hình ở trong một tư thế bất lợi thì không nhất thiết phải làm gì cả. Chính khung cảnh trường quay có thể biến quý vị thành mục tiêu thuận tiện cho các câu chuyện đàm tiếu ở các gia đình. Nếu cần phải làm điều gì thì đó chính là để cho người đối thoại đứng trước ống kính không bị trói buộc, sao cho người ấy quên không thấy những phương tiện kỹ thuật bày biện chung quanh và cảm thấy mình đang ngồi với những con người ân cần và nhạy cảm.

Chẳng hạn, tại sao chúng ta không đề nghị các vị khách ngồi theo cách mà họ coi là thuận

tiện? Như chúng tôi đã nói ở phần trên, một sự dàn cảnh tự nguyện như vậy có thể đoán biết từ trước. Chỉ cần suy nghĩ trước về "những điểm tựa" – thế là những vị khách mời sẽ tự lựa chọn đúng những chỗ ngồi đã dành cho họ.

Truyền phát chương trình truyền hình từ trường quay – đó chẳng phải là gì khác mà chỉ là công việc truyền hình từ nơi diễn ra các sự việc. Công việc truyền hình này đòi hỏi đạo diễn và những người quay phim không đưa ra những giải pháp dàn dựng phim, mà trước hết họ phải có ***các kỹ năng phóng sự*** *(những kỹ năng này, cũng hết sức cần thiết trong khi quay những phim tài liệu).* Dù đàm thoại với nhân vật diễn ra trước ống kính truyền hình hoặc trước máy quay phim thì cũng không nên lặp lại lần thứ hai – muốn như vậy phải là câu chuyện khác. Cuộc đối thoại sống động không có sự lặp lại. Ông Đ.Luncốp, nhà làm phim tài liệu có tiếng ở Xaratốp nêu ý kiến thế này: "Tôi nghĩ, quay cảnh biểu tình thì dễ hơn. Ở đó mọi cái đã phân bổ: đoàn nào và lúc nào sẽ tiến ra. Chỉ còn mỗi việc là chọn trước các điểm quay. Còn ở đây... Xét về nhiều phương diện, sự giao tiếp không được gợi ý từ trước. Sự việc sẽ diễn ra như thế nào đây? Rẽ sang những đường phố nào đây? Ở mức độ nào đó ta phải tự mình tạo ra bối cảnh ấy và tự mình quay cảnh đó. Đó là tải trọng gấp đôi...".

KHOẢNG CÁCH NGẮN NHẤT

Khi con tàu không biết nó đi đến cảng nào thì mọi hướng gió, đối với nó, đều không thuận chiều.

Xênêca

Trong giao tiếp bằng lời nói, người ta phân biệt bốn giai đoạn. Giai đoạn đầu tiên là sự thích nghi hay là khúc dạo đầu cho cuộc đàm thoại. Sau đó là cuộc đàm thoại, mà vì nó đã diễn ra cuộc gặp gỡ. Giai đoạn thứ ba – giai đoạn giải tỏa tâm lý sau những căng thẳng về cảm xúc. Và sau hết, đó là giai đoạn biểu lộ trạng thái nội tâm – thường rất kín đáo – của mọi người sau đàm thoại. Một cuộc chuyện trò tại phòng khách, một buổi dự uống trà trong nhà hoặc những cuộc tụ họp ở miền đồng quê đều chứa đựng bốn giai đoạn ấy. Những giai đoạn ấy mang tính chất sơ đẳng như những phép cộng - trừ, nhân - chia, và không thể đảo ngược được, giống như bốn mùa trong năm.

Đối với nhà báo truyền hình, mô hình tâm lý - xã hội này thật là thuận tiện, vì nó giúp nhà báo suy ngẫm kinh nghiệm nghề nghiệp của mình.

Hồi thứ nhất trong vở kịch về sự giao tiếp - đó là giai đoạn thích nghi. Trong nhà hát, giai đoạn này thậm chí diễn ra trước khi vở diễn bắt đầu: ánh sáng dần dần tắt trước khi mở màn, có

tác dụng nhất định đến tâm trạng người xem. Trước khi trình bày một bản nhạc kịch, nghệ sĩ dương cầm thường xoa hai bàn tay, tựa hồ chúng bị lạnh cóng, đẩy ra rồi đẩy vào chiếc ghế, bắt đầu vài lần những động tác mào đầu.

Ông I.Andrônhicốp nhận xét rằng tất cả những động tác ấy không chỉ cần thiết đối với người nghệ sĩ, mà nó còn có tác dụng tập trung sự chú ý của người nghe.

Sự giao tiếp thường ngày cũng tuân theo những quy tắc ấy. Liệu có thể mở đầu câu chuyện mà quý vị đang quan tâm, nếu trước đó không gây hứng thú cho người đối thoại, nếu không chuẩn bị người đó cho chính bối cảnh đối thoại?

Một người phỏng vấn xã hội học có trình độ tay nghề, khi mới có mặt trong nhà quý vị, sẽ không ngay lập tức trình bày những mục tiêu cuộc phỏng vấn mà anh ta cần thực hiện.

Ngược lại, anh ta sẽ bắt đầu từ những chuyện không hề liên quan đến đề tài nghiên cứu. Ví dụ: ngôi nhà của quý vị được xây dựng lâu chưa? Trong nhà, trần nhà cao bao nhiêu? Quý vị kiếm ở đâu được những loại giấy dán tường tuyệt hảo như vậy? Có thể người ấy sẽ xin phép xuống xem bếp núc, lấy cớ là trong những tháng tới đây anh ta sẽ đến ở căn hộ mới. Đó là những câu hỏi tiếp xúc, hay là những câu hỏi có tính chất tình thế.

Theo đà tích lũy kinh nghiệm, các nhà báo

truyền hình có thêm nhiều bí quyết nghề nghiệp giúp họ làm cho người đối thoại "mở miệng"

Ông V.Pantơ, một nhà bình luận truyền hình nổi tiếng của Etxtônia kể lại như sau: "Nhiều khi ta nghe thấy cậu nói: "Ôi chao! Làm phóng sự đường phố thật khó quá! Chẳng hạn, tôi xuất hiện, với chiếc micrô ở trong hiệu cà phê hoặc trong một cửa hiệu bán hàng và thấy mọi người tránh xa tôi. Mọi người hết sức sợ hãi chiếc micrô...". Điều đó không đúng! Dĩ nhiên, nếu quý vị xuất hiện ở cửa hiệu bán hàng và tuyên bố với cô bán hàng rằng: "Tôi là phóng viên của đài truyền hình, xin cô phát biểu", nghĩa là bằng từng ấy cử chỉ, quý vị đã dành cho cô ta vai trò người phát biểu, thì có thể quý vị sẽ nhận được câu trả lời: "Ôi chao! Nhưng không phải lúc này! Hiện giờ tôi rất bận!" và cô ta sẽ bỏ chạy đi. Đến lúc ấy quý vị sẽ làm gì với chiếc micrô của mình? Vì vậy, cần hết sức nhanh chóng thiết lập những sự tiếp xúc nào đó giữa con người với con người. Thậm chí là những sự tiếp xúc tiêu cực.

Ví dụ, quý vị vẫn ở trong cửa hiệu đó. Hàng người xếp hàng dịch chuyển. Có ai đó chìa tấm séc mua ba trăm gram xúc xích. Cô bán hàng cân hàng. Quý vị lại nói: "Tại sao chị cân thiếu cho ông ấy?". Trong khi đó, chiếc micrô đã hoạt động rồi, và cô ta đã trông thấy nó. Cô ta đặt miếng xúc xích lên bàn cân và nói: "Tôi cân

thiếu ư? Anh hãy nhìn đây! Ở cửa hàng chúng tôi chưa bao giờ có hiện tượng cân thiếu!". Sau đó, quý vị có thể đưa ra những câu hỏi khác đối với cô ta. Cô ta sẽ không cảm thấy mình là đối tượng của câu chuyện bâng quơ – vì quý vị đã đụng đến những lợi ích xã hội và những lợi ích cá nhân của cô bán hàng. Nếu quý vị nói: "Ngay bây giờ chúng tôi sẽ quay phim chị và ghi âm lời chị. Tôi sẽ đưa ra cho chị câu hỏi như thế này, và chị sẽ trả lời câu hỏi ấy", thì quý vị hãy biết rằng sẽ không có kết quả gì hết. Người đó sẽ suy nghĩ câu trả lời và thậm chí không có khả năng nghe hết câu hỏi của quý vị".

Tuy nhiên, còn có vấn đề là ở thành phố Talin, trình độ giao tiếp đặc biệt đã phát triển cho nên ở mức độ nào đó, phóng viên truyền hình dễ làm việc hơn chăng? Ông V.Pantơ thì dứt khoát không đồng ý với luận cứ này. Ông ấy nói: "Người Etxtônia rất khép kín, ít nói. Đã có thời người ta viết về dân tộc chúng tôi: "Đó là những con gấu trắng đích thực". Mà làm cho gấu trắng mở mồm thì là một việc thật không đơn giản. Đặc biệt, khi ta thực hiện phóng sự trên đường phố. Ở đây, bất kỳ người nào ta gặp được trên đường phố - một người hay nói hoặc ít nói - cũng đều quý như vàng. Đôi khi ta giữ lại một người qua đường như là nắm một cọng rơm: "Xin lỗi, ngài có diêm không ạ?" - "Dĩ nhiên là có, xin mời!". Điều chủ

yếu là phải dừng chân được người ấy, khi ấy có thể xem như người ấy đã tham gia vào chương trình truyền hình rồi. Điều đó khiến người ấy không còn bối rối nữa: giờ đây, đối với người ấy quý vị đã là người quen biết cũ rồi – người ấy cho quý vị que diêm mà...".

Đối với người thực hiện cuộc phỏng vấn, người trả lời phỏng vấn hào hứng là một báu vật, nhưng tự mình trở thành người kể chuyện giỏi là nghĩa vụ nghề nghiệp của người tiến hành phỏng vấn. Trong nghề báo, ông A.Agranốpxki làm theo lời khuyên sau đây của cha mình: "Lần đầu tiên thực hiện cuộc phỏng vấn, con hãy tự mình nói. Đến buổi thứ hai thì con có thể nghe người ta nói". "Đôi khi trong những giây phút đầu tiên của cuộc gặp gỡ, tôi không để cho người mà tôi đến gặp, có điều kiện mở mồm. Đó là điều tôi đã thấy ở Riga, ở Mátxcơva, ở Bratxcơ, đó là những ấn tượng của chuyến đi sang Mỹ, đó là những điều quan sát được và đem về từ CHDC Đức... Nhà báo phải là người đối thoại cuốn hút".

Lần đầu tiên đến khám bệnh ở bác sĩ tâm thần, bệnh nhân thường cảm thấy bối rối và không biết cách trình bày những vấn đề của mình. Căn cứ theo quy tắc hành nghề chữa bệnh thì trong những trường hợp như vậy, bác sĩ tâm thần bắt đầu kể về bản thân, về những căn bệnh tâm thần mà chính mình đã có lúc trải

qua, về những trường hợp xảy ra trong hoạt động chữa bệnh của mình. Chính sự ý thức rằng những điều bác sĩ nói là thực, đã giúp người bệnh có được niềm tin.

"Sự bộc bạch đáp lại" là một chiến thuật giảm đau.

Nhiều người cũng coi chiếc camera được giấu kín là một chiêu thức gây mê thuộc loại đó, giúp cho sự giao tiếp. "Chiếc kính Ghizêlô" (là loại kính đặc biệt chỉ cho phép ánh sáng xuyên qua về một phía) và chiếc ghế được thiết kế đặc biệt, để khi ngồi trong đó người đạo diễn giao tiếp một cách kín đáo với người quay phim không nhìn thấy được ở phía sau tấm kính ấy, - đã làm cho người đối thoại không thể thấy được chính quá trình quay phim. Trên nguyên tắc nhân vật biết sẽ thực hiện bộ phim, nhưng không biết công việc ấy đã bắt đầu. Thông thường các đạo diễn sử dụng phương pháp này không vì mục đích giảm nhẹ nhiệm vụ, như cách nói của những người chống đối phương pháp sử dụng camera giấu kín; mà là nhằm cố gắng không phá vỡ bầu không khí giao tiếp sống động do sự hiện diện của phương tiện kỹ thuật.

Con người không muốn tin tưởng vào ống kính không có diện mạo. Con người tin cậy trao mình cho một con người khác.

Có một nhân vật tham gia đối thoại phàn nàn với đạo diễn phim truyền hình như sau: "Tôi

qua, về những trường hợp xảy ra trong hoạt động chữa bệnh của mình. Chính sự ý thức rằng những điều bác sĩ nói là thực, đã giúp người bệnh có được niềm tin.

"Sự bộc bạch đáp lại" là một chiến thuật giảm đau.

Nhiều người cũng coi chiếc camera được giấu kín là một chiêu thức gây mê thuộc loại đó, giúp cho sự giao tiếp. "Chiếc kính Ghizêlô" (là loại kính đặc biệt chỉ cho phép ánh sáng xuyên qua về một phía) và chiếc ghế được thiết kế đặc biệt, để khi ngồi trong đó người đạo diễn giao tiếp một cách kín đáo với người quay phim không nhìn thấy được ở phía sau tấm kính ấy, - đã làm cho người đối thoại không thể thấy được chính quá trình quay phim. Trên nguyên tắc nhân vật biết sẽ thực hiện bộ phim, nhưng không biết công việc ấy đã bắt đầu. Thông thường các đạo diễn sử dụng phương pháp này không vì mục đích giảm nhẹ nhiệm vụ, như cách nói của những người chống đối phương pháp sử dụng camera giấu kín; mà là nhằm cố gắng không phá vỡ bầu không khí giao tiếp sống động do sự hiện diện của phương tiện kỹ thuật.

Con người không muốn tin tưởng vào ống kính không có diện mạo. Con người tin cậy trao mình cho một con người khác.

Có một nhân vật tham gia đối thoại phàn nàn với đạo diễn phim truyền hình như sau: "Tôi

yếu là phải dừng chân được người ấy, khi ấy có thể xem như người ấy đã tham gia vào chương trình truyền hình rồi. Điều đó khiến người ấy không còn bối rối nữa: giờ đây, đối với người ấy quý vị đã là người quen biết cũ rồi – người ấy cho quý vị que diêm mà...".

Đối với người thực hiện cuộc phỏng vấn, người trả lời phỏng vấn hào hứng là một báu vật, nhưng tự mình trở thành người kể chuyện giỏi là nghĩa vụ nghề nghiệp của người tiến hành phỏng vấn. Trong nghề báo, ông A.Agranốpxki làm theo lời khuyên sau đây của cha mình: "Lần đầu tiên thực hiện cuộc phỏng vấn, con hãy tự mình nói. Đến buổi thứ hai thì con có thể nghe người ta nói". "Đôi khi trong những giây phút đầu tiên của cuộc gặp gỡ, tôi không để cho người mà tôi đến gặp, có điều kiện mở mồm. Đó là điều tôi đã thấy ở Riga, ở Mátxcơva, ở Bratxcơ, đó là những ấn tượng của chuyến đi sang Mỹ, đó là những điều quan sát được và đem về từ CHDC Đức... Nhà báo phải là người đối thoại cuốn hút".

Lần đầu tiên đến khám bệnh ở bác sĩ tâm thần, bệnh nhân thường cảm thấy bối rối và không biết cách trình bày những vấn đề của mình. Căn cứ theo quy tắc hành nghề chữa bệnh thì trong những trường hợp như vậy, bác sĩ tâm thần bắt đầu kể về bản thân, về những căn bệnh tâm thần mà chính mình đã có lúc trải

không thể kể cho máy camera được". "Nhưng dù sao nó cũng là khán giả, - vị đạo diễn cố gắng giải thích, - khán giả nhất thiết đứng ở vị trí của camera, chỉ muộn hơn một chút". "Ôi chao! Vị khán giả ấy còn ít hiện thực hơn cả bóng ma" - "Nhưng tôi hoàn toàn là khuôn mặt hiện thực. Ông hãy nói chuyện với tôi". - "Khi chiếc máy quay phim làm việc, tôi coi ông là một phần của chiếc máy đó" – "Vậy khi nó không hoạt động?" - "Đó lại là chuyện khác...". Rồi sau đấy một chút, nhân vật đó nói thêm: "Ông hãy cho biết, liệu có thể... làm như thể không có máy móc nào cả. Như thế sẽ tuyệt biết nhường nào!... Nhưng làm sao có thể như thế! Chắc chắn ông không hề nghĩ đến chuyện đó". Nhân vật đã nhầm. Chiếc camera giấu kín đã quay đoạn đối thoại ấy, cũng như tất cả những gì người đối thoại đã kể với đạo diễn, vì nghĩ rằng việc quay phim sẽ diễn ra về sau.

Nhưng những ưu thế của phương pháp quay phim kín chỉ có tính chất tương đối. I. Bêlaiép khẳng định: "Trong nhiều trường hợp, tôi tiến hành phỏng vấn bằng máy quay phim, thì cá nhân tôi được camera giúp sức. Nó như là chất kích thích, là chất côphêin gây phản xạ nhạy cảm hơn, người hung tợn trở nên hung tợn hơn. Đối với không ít người, điều kiện đứng trước công chúng là nhân tố biểu hiện, khuyến khích thể hiện những đặc điểm của tính cách. Nó là một chất xúc tác của cảm xúc. Nhờ nó mà con người

biểu lộ mình ra như là diễn viên trên sân khấu".

Cả hai quan điểm ấy về phương pháp quay phim giấu kín đều có lý. Bởi vì, bằng những bộ phim của mình, các đạo diễn đã khẳng định tính chất hợp lý của từng quan điểm này. Nhưng phải chăng lời giải là ở loại hình nhân vật mà nhà làm phim tài liệu lựa chọn ?

Theo sự phân loại tính cách của bác sĩ tâm thần Thụy Sĩ nổi tiếng C.Iungơ, bất kỳ người nào cũng thiên về một cực trong hai cực tính cách – cởi mở hoặc khép kín. Đối với những người thuộc típ người cởi mở thì sự giao tiếp là lĩnh vực có tính chất hữu cơ nhất và thuận lợi nhất cho sự tự thể hiện. Mọi người đối thoại mới (càng nhiều càng tốt) tiếp thêm năng lượng cho típ người cởi mở. Nếu làm người đó mất đi khả năng tìm kiếm sự quen biết, có mặt giữa mọi người thì khi ấy ở người đó chỉ còn diện mạo của một con người thờ ơ, uể oải, khó mà nhận ra họ nữa. Còn đối với típ người khép kín nói đúng hơn là những con người có tính cách hướng nội thì sự cần thiết giao tiếp hàng ngày là trách nhiệm nặng nề. Tuy là những người chân thành (thậm chí còn chân thành hơn là típ người cởi mở) với một, hai người bạn cũ, đã được thử thách, nhưng họ sẽ tan biến giữa những con người không quen biết, họ sẽ không biết ứng xử ra sao, không biết nói gì. Tâm trạng ấy càng trầm trọng hơn do lo ngại mình trở thành nực cười trước mặt

những người khác. Khi nói chuyện với quý vị, những người như thế tựa hồ như không hiện diện hoàn toàn, ở đằng sau những lời nói của họ thường lấp ló khuôn mặt thứ hai. Ngay khi có khả năng, con người ấy sẵn sàng ẩn mình trong cái vỏ của câu nói lịch thiệp khép kín.

Hai loại hình của những típ người ấy có thể dễ dàng nhận ra, nếu ta nhờ đến cách phân loại típ người của Hippôcrát: dễ phấn khích và thầm lặng.

Có thể, do vậy mà có những ý kiến quan sát về loại hình người "truyền hình" và "phi truyền hình". Một số người có tính chất "hợp với màn ảnh", "hợp với micrô", một số người khác thì những phẩm chất ấy ở mức độ thấp hơn nhiều. Loại người thứ nhất có đặc trưng là biểu hiện mình giống như các diễn viên trên sân khấu: chiếc camera đối với họ chỉ là những khán giả ngồi trước mặt ("Chủ tiệc - đó là người có diễn xuất truyền hình thuộc thời đại có trước truyền hình"). Còn những người thuộc loại hình ngược lại thì cảm thấy không dễ dàng nói trước công chúng. Khi họ biết có máy camera ở trước mặt thì họ càng ẩn mình. Nếu quay phim công khai thì tốt nhất nên nói chuyện với họ về công việc của họ hoặc đề cập lĩnh vực về lợi ích xã hội. Muốn cho cuộc đàm đạo sôi động thì nên đưa ra câu hỏi gây ra những ý kiến phản bác, nên đưa ra câu hỏi đụng chạm đến lòng tự ái nghề nghiệp của người trả lời.

Nếu người đối thoại không có phong cách giao tiếp tốt thì nhiều khi chúng ta coi người ấy không có khả năng diễn xuất điện ảnh. Nhà làm phim tài liệu ở Riga G.Phrancơ có cảm giác như vậy sau khi làm quen với nhân vật trong bộ phim tương lai của ông – đó là Chủ tịch nông trường E.Xpítxcút (phim này có nhan đề là: "Vị chủ tịch thứ tư"). Nếu như nhân vật ấy tranh luận, nổi nóng, sôi nổi biểu lộ sự hài lòng và không hài lòng... Đằng này, ông ta chỉ cười ngựa, ngắm nhìn, nghe người khác nói, thỉnh thoảng lại thốt ra "ừ". "Nhưng khi tìm hiểu sâu hơn, chúng tôi đã hiểu rằng vẻ kiềm chế của ông ấy, những tiếng "ừ, ừ" được phát ra với những ngữ điệu khác nhau, là những điều nói về tính cách của ông với sức thuyết phục hơn những điều khác – một cuộc tranh luận sôi nổi. Chính cái vẻ chậm rãi đó nói lên bản chất của ông. Tính cách của ông là chiếc dây cót được vặn căng và luôn sẵn sàng bung bật ra, còn sự bình thản của ông chỉ là vẻ bề ngoài mà thôi...".

Nhiều nhà báo truyền hình coi là trúng xổ số nếu gặp được một nhân vật có khả năng tự cởi mở thực sự. Với một người đối thoại dễ giao tiếp như vậy thì chẳng cần phải nghĩ đến những điều kiện giao tiếp tin cậy. Những típ người như vậy có thể chuyện trò ở bất cứ nơi nào, thường thì trong bối cảnh có công chúng họ lại tỏ ra hồn nhiên hơn là chỉ có hai người. Nhưng vẻ hồn

nhiên có lúc gây ấn tượng sai lầm.

Tưởng chừng, trên màn ảnh nhân vật tự bộc lộ mình một cách đầy đủ. Nhưng là bộc lộ cái gì? Phải chăng bộc lộ những gì "đã tạo ra được" từ trước? Nhằm mục đích có được ấn tượng bề ngoài? Nhằm tạo ra "hình ảnh" của một con người tự nhiên và xa lạ với mọi sự ẩn giấu chăng? (Dĩ nhiên, đây chỉ là khả năng trình diễn kiểu diễn viên, đó là phẩm chất về tính khí, chứ không phải là phẩm chất của nhân cách).

Nhiều khi chúng ta nhớ những gì đã thực sự xảy ra với chúng ta, chứ không phải những gì mà lần đầu tiên chúng ta đã kể về điều đó. Do được nhắc đi nhắc lại, nên những câu chuyện ấy được gọt giũa, có thêm các chi tiết, có được sự hoàn thiện văn học (phải chăng sự hoàn chỉnh ấy đã để lộ ra tính chất không giả tạo mang vẻ bề ngoài của những câu chuyện ấy?).

Trong thời kỳ Chiến tranh thế giới thứ hai, những người tị nạn Pháp đã tìm cách đến nước Anh băng qua vịnh. Dĩ nhiên, quân Đức đã không bỏ lỡ dịp này để phái điệp viên của mình trà trộn vào. Cơ quan tình báo của Anh đã nhờ đến sự giúp đỡ của các nhà tâm lý học: bằng cách nào có thể phát hiện ra bọn gián điệp? Người ta trò chuyện thân mật riêng với từng người tị nạn: "Quý vị đã quyết định có hành động này như thế nào, làm sao đánh lừa được các chốt canh phòng bờ biển, những sự việc gì

đã xảy ra trên đường đi? Những người đã từng trải qua những cảnh gây chấn động, đã từng trải qua nỗi sợ hãi và niềm vui sướng được giải phóng thì nói năng một cách lộn xộn, nhầm lẫn, không ăn khớp nhau. Nhưng chính trạng thái hốt hoảng, bối rối ấy lại phân biệt họ với bọn gián điệp. Chúng kể lể "những câu chuyện huyền thoại" đã chuẩn bị sẵn một cách quá trôi chảy đối với một tình huống như vậy.

Trong cuộc sống, bất kỳ ai trong số chúng ta, dĩ nhiên ở mức độ nào đó, đều là tác giả của những câu chuyện huyền thoại của mình, đều có những suy xét quý báu hoặc có những quan sát trong đời mà hễ có dịp là sẵn sàng được thổ lộ ra. Khi nhà làm phim tài liệu bị cuốn hút vào tài hùng biện đầy quyến rũ ấy và tỏ ra sẵn sàng để cho nhân vật của mình chi phối, thì ở đây không thể nói đến một sự giao tiếp đích thực giữa hai phía. Trong trường hợp này, bản thân nhân vật vẽ lên chân dung tự họa thông qua người làm phim tài liệu. Còn hình ảnh do người làm phim ấy áp đặt cho người xem chỉ là một sự phản ánh phiến diện (đôi lúc còn mang tính chất giả tạo) về một cá nhân. Và đó là cái giá phải trả cho món quà trúng xổ số đã từng "giải thoát" các tác giả khỏi sự cần thiết phải nghiêm túc đi sâu vào tính cách của nhân vật được mô tả.

Các nhà nghiên cứu về sinh lý thần kinh khẳng định: tất cả những gì chúng ta nhìn thấy

hoặc nghe thấy một lần, mọi ấn tượng trải qua đều được mã hóa bởi những họa tiết vô hình trong những vùng thần kinh của bộ não. Chỉ cần đưa điện cực đến điểm cần thiết thì quá khứ của chúng ta lại sống lại với dáng vẻ cụ thể của nó. Nhưng vấn đề sẽ khác khi trong tay chúng ta không có chiếc chìa khóa để mở thư viện thần kinh ấy. Tại sao trong ý thức bỗng dưng hiện ra một trang sách ngẫu nhiên nào đó, trong khi đó tựa hồ quên lãng có những quyển sách hết sức cần thiết? Kẻ thù của chúng ta chính là sự quên lãng.

Nhà xã hội học Mỹ hỏi một phụ nữ đối thoại với mình như thế này: "Bà có cảm giác như thế nào khi lần đầu tiên nghe kể về quả bom ném xuống thành phố Hirôsima?". Người phụ nữ kia nhún vai đáp lại: "Tôi không nhớ. Ngài biết không, điều đó đã lâu lắm rồi". Người phụ nữ ấy trả lời một cách thực tâm. Nếu một người mới vào nghề ở vào địa vị người phỏng vấn, thì anh ta đã bỏ trống câu trả lời và chuyển sang câu phỏng vấn khác. Nhưng người phỏng vấn người phụ nữ này là một người chuyên nghiệp. Anh ta thông cảm lắc đầu: "Vâng, đây là câu hỏi khó trả lời. Tiện thể xin hỏi, hồi đó bà đã sống trong chính ngôi nhà ấy chứ?" - "Không, hồi ấy tôi sống ở phố bên cạnh". - "Và lúc ấy bà đã làm việc cùng một nơi như hiện nay?" - "Xin hãy đợi đấy... Lúc đó tôi chưa lấy chồng, vào khoảng năm 1946... Không, vào năm 1945... Hồi ấy tôi

làm nghề tốc ký. Tôi làm việc được hai tuần lễ thì chuyện đó đã xảy ra" - "Bà còn đang trong giờ làm việc khi nghe kể về chuyện đó?" - "Không, hồi ấy tôi bị đau răng suốt cả tuần. Tôi còn nhớ, lúc ấy tôi đến bác sĩ để chữa. Có một anh thanh niên chạy vào phòng tiếp khách và nói: "Các vị có nghe tin về việc chúng ta đã ném bom nguyên tử, hay chưa?!". Tôi rất hoảng hốt, thậm chí không còn thấy răng đau nữa...". Mới ba phút trước đó người phụ nữ đối thoại còn hoàn toàn không nhớ gì về cảnh tượng ấy, thế mà giờ đây – ở trước mặt người phỏng vấn – người phụ nữ ấy đã như lại trải qua cảnh tượng ấy. Nhà xã hội học đã giúp người phụ nữ ấy trở về với quá khứ. Những sự gợi ý đã cho phép tìm ra quyển sách "cần tìm" trong thư viện ký ức.

Các nhà báo thậm chí không biết rằng từ lâu phương pháp kích thích này đã được áp dụng trong tâm lý học (gợi lại quá khứ, hay là "khởi động lại") thì cũng luôn luôn phát hiện thấy cách đó trong quá trình giao tiếp với các nhân vật của mình.

Chắc chắn đoạn mở đầu cho bộ phim tài liệu "Cachiusa" là cuộc thử nghiệm kiểu này thông qua màn ảnh trong trường hợp đạo diễn quyết định chiếu cho nữ nhân vật thấy những cảnh mình đã từng phục vụ trong đó, rồi quan sát phản ứng của cô ta trong phòng chiếu phim, bằng một thiết bị cực nhạy.

Sau nhiều năm V.Lixacôvích lại sử dụng phương pháp này trong phim tài liệu truyền hình có nhan đề "Hãy kể về ngôi nhà của mình". Lần này các nhân vật trong phim là những người dân sống trong tòa nhà hoàn toàn không có gì đáng chú ý ở Lêningrát, trên phố bờ sông Phôntanca. Cùng với họ, nhân vật điểm lại những tấm ảnh cũ của gia đình ("Ảnh này mẹ gầy, vì lúc đó thành phố bị bao vây") và mở tập nhật ký gia đình ghi lại các hoạt động chiến đấu ("Ngày 3-9-1941, 7 giờ tối, có một quả đạn pháo rơi vào mái nhà từ phía phố Phôntanca, có 4 ống khói bị phá hủy, các cây xà gồ trên gác xép cũng bị phá hủy". Tại một căn phòng được dán lại giấy dán tường, nhân vật sẽ giúp gỡ những tờ báo đã bị vàng úa ra khỏi những bức tường. Đầu đề trên những tờ báo ấy giống như những tên gọi kỳ lạ của những trạm dừng chân trong chuyến du hành bất ngờ vào dĩ vãng ("Cuộc bán đấu giá các đồ vật xa xỉ của bá tước Đờ Cáctaghen... Tin gây sửng sốt. Một hiệu bia trên đường Phôntanca được cho thuê với giá rẻ!").

Năm 1939, năm 1925, năm 1914... Thời gian như sống lại, bóc ra khỏi những bức tường, ẩn đi và nó liên kết những người tham gia vào vở diễn trên màn ảnh.

Một sự tình cờ - cả hai người cùng tham gia vào chuyến du lịch trên sông – đã khiến cho nhà đạo diễn V.Vinôgrát ở Lêningrát làm quen với Epghênhi Môriacốp, nhân vật trong bộ phim

tương lai có nhan đề "Thợ nguội". Qua trò chuyện với người mới quen biết ấy, đạo diễn ghi nhớ câu chuyện kể về một cậu bé đã từng sống tại một thành phố nhỏ bên bờ sông Vônga trong những năm tháng chiến tranh. Ông chủ của ngôi nhà có một máy hát cũ và có một chiếc đĩa hát duy nhất với bài hát nổi tiếng của Uchêxốp. Sau này, nhân vật Môriacốp đã nhiều lần nghe lại đĩa hát ấy trong ký ức, nhưng anh ta đã không tìm lại được đĩa hát ấy của thời thơ ấu nữa... Khi chuẩn bị quay phim, người đạo diễn đã chạy suốt nửa thành phố để tìm kiếm chiếc đĩa hát có một không hai ấy. Phải mất vài tuần lễ mới tìm ra được đĩa hát thời trước chiến tranh. Cuộc chuyện trò với nhân vật đã diễn ra tại căn hộ của V.Vinôgradốp. Máy camera hoạt động. Vị chủ nhà hứa: ngay bây giờ tôi cho anh nghe cái này".

Kim lướt trên mặt đĩa hát, và một giọng hát quen thuộc, hơi khàn khàn vang lên:

Tôi sống trong căn hộ có đầy âm thanh,

Chúng tôi có chiếc dương cầm và cả kèn Xắcxôphôn.

Phải thấy nét mặt của Môriacốp vào thời khắc đó thì mới hiểu được "nghe cái này" có ý nghĩa như thế nào đối với nhân vật.

Tôi cũng có một chiếc máy hát,

Nhưng tôi không cho nó chạy

Bởi vì nó sẽ kết liễu đời tôi:

Tôi sẽ phát điên vì điệu nhạc ấy.

"Một cơn ác mộng!... – bất giác nhân vật trong phim thốt lên. Và tiếng thốt lên ấy đáng giá một chục đoạn đối thoại khác. Chính vào giây phút ấy mới hiện ra ngữ điệu của bộ phim, khoảng cách trữ tình của giao tiếp, nó đã tạo điều kiện cho các nhà phê bình viết về dáng vẻ thanh thoát, thoải mái trong khả năng và diễn xuất của nhân vật. Môriacốp nói những lời trầm ngâm. Đôi mắt anh lạc đến một nơi nào đó rất xa, tựa hồ như anh muốn nói "từ nơi ấy": "Những đĩa hát cũ ấy bao giờ cũng gợi lại những ký ức đẹp. Hồi ấy tôi sống trong một thành phố bé nhỏ nhưng rất dễ thương, trên một đường phố có tên gọi nên thơ và vui nhộn, phố "Mồng một tháng năm". Con đường ấy rất bé nhỏ, và cả con đường nhỏ dẫn đến ngôi nhà cũng rất chi là hẹp...".

Sự hồi tưởng ấy là đoạn kết của bộ phim. Chiếc đĩa hát cũ không những giúp tìm ra âm điệu của bộ phim, nó còn gợi lên đoạn kết của bộ phim.

Gặp lại quá khứ – đó là con đường đúng nhất để đến với con người trong phim. Có thể kể ra không ít bộ phim và chương trình truyền hình, trong đó những tình huống như thế đã hé mở cho thấy những tính cách hoặc những tiểu sử độc nhất vô nhị. (Ví dụ có sức thuyết phục nhất là chuyên mục truyền hình của những năm 1970 có tên gọi là "Hoàn toàn chân thành"). Nhưng chúng ta đã vô tình chuyển sang hồi thứ hai trong vở kịch của chúng ta – giai đoạn giao tiếp

chứa đựng nội dung. Cũng vì giai đoạn giao tiếp này mà nhà báo tham gia cuộc đàm thoại trước ống kính.

VỀ SỰ TẾ NHỊ VÀ VỀ CHIẾN THUẬT

Đừng bứt những cánh hoa – chúng là của bạn!
(Dòng chữ ghi trên bảng treo trên bồn hoa)

Phải thừa nhận rằng các nhà xã hội học nghiên cứu về công cụ nghề nghiệp của mình một cách sâu sắc hơn là các nhà báo. Trong những bảng phân loại do họ tạo ra có những câu hỏi công khai và kín đáo, có các câu hỏi tự do, những câu hỏi tập trung hoặc mang tính chất hình thức. Mỗi loại câu hỏi đều có mục đích của mình và phạm vi tác động. Nhưng sự phân loại như vậy cũng liên quan đến cả hoạt động quay phim.

Sự khác biệt quan trọng nhất là sự khác biệt giữa những câu hỏi phục vụ chương trình và những câu hỏi trong bản thăm dò ý kiến.

Người đối thoại của quý vị có thái độ như thế nào đối với các trẻ nhỏ? Tại sao trong căn hộ của người ấy không có máy thu hình? Vì sao học trò quan tâm như vậy đến những đồ uống được bán sau 11 giờ trưa? Hãy đưa ra những câu hỏi, và quý vị sẽ được trả lời: Không thể không yêu trẻ nhỏ được. Chúng làm đẹp cuộc sống của

chúng ta. Nhưng đằng sau câu trả lời ấy là cái gì? Liệu quý vị có đảm bảo rằng đó không phải là thái độ hoàn toàn thờ ơ, thậm chí đó là sự khó chịu đối với những đứa bé tí hon còn cuốn trong tã lót và từng phút từng giây vẫn phá vỡ sự yên tĩnh và luôn luôn đòi hỏi có sự quan tâm? Khi được hỏi về sự quan tâm đến đồ uống có cồn thì một cậu thiếu niên, sẽ có phản ứng bằng cái nhìn không hiểu gì, đầy vẻ ngây thơ: cậu bé thậm chí chưa biết đến những tên gọi của các loại đồ uống được quý vị nêu lên. Chiếc máy thu hình có thể không hiện diện vì những nguyên nhân hết sức khác nhau. "Tại sao không có máy thu hình ư? - người đối thoại sẽ mỉm cười đáp lại vị phóng viên hỏi dai – Trước hết, người ta hãy học cách xây dựng những chương trình hay đã...". Những câu nói ấy phản ánh ý kiến thực hay chúng là khuôn mẫu của một thái độ lảng tránh ngoại giao?

Trong bản thăm dò ý kiến được soạn thảo theo đơn đặt hàng của một hãng truyền hình phương Tây, thay vì câu hỏi: "Tại sao trong nhà của quý vị không có máy thu hình?", người ta đã đưa ra hàng chục câu hỏi khác nhau như: "Hàng xóm của quý vị có máy thu hình không? Tiền lương của quý vị là bao nhiêu? Quý vị có thích xem chiếu phim không?..." Đem đến đối chiếu các câu trả lời ấy đã cho phép phát hiện ra những động cơ thực sự của người được hỏi. Câu

hỏi phục vụ chương trình truyền hình là câu hỏi mà quý vị muốn có được lời giải đáp. Nhưng nhiều khi, để có được câu trả lời phù hợp với thực tế, người ta đưa ra câu hỏi định hướng ấy vào diện các câu hỏi thuộc bản thăm dò ý kiến (những câu hỏi thuộc lĩnh vực màn ảnh - liên quan đến hoạt động truyền hình).

Nữ nhà báo truyền hình của Etxtônia Rut Carêmaê mở đầu cuộc trò chuyện trước ống kính với thiếu niên bằng cách tìm hiểu ý kiến các em xem có thể coi một người như thế nào là con người có giáo dục và những nhân vật đối thoại của nhà báo nữ ấy có thái độ như thế nào đối với việc nhà trường giảng dạy các quy tắc nói năng đúng mực. Nhân tiện đề cập các quy luật của sự mến khách, nhà báo nữ đã hỏi các em xem, nếu gặp cơ hội liệu các em có thể đóng vai chủ nhà được không: giúp cha mẹ chuẩn bị bữa liên hoan, sắp đặt dụng cụ bát đĩa cho bữa ăn. Ví dụ, liệu các em có biết dùng loại cốc nào để uống rượu sâm banh... rượu vốtca... rượu vang?... Dĩ nhiên, các em tham gia cuộc trò chuyện đã không che giấu sự hiểu biết của mình trong lĩnh vực này. Sau câu chuyện, các em không thể khẳng định rằng các em lần đầu tiên nghe nói về những loại đồ uống ấy... Một cách từ từ và không để cho những người đối thoại cảm nhận được, nhà báo nữ ấy đã đạt được sự tin cậy đủ để hy vọng có được những câu trả lời chân thành, bằng cách hỏi xem các em có uống nhiều như mức

độ các em uống hay không, và tìm hiểu xem các em thiếu niên ấy có thay đổi thái độ đối với cách giết thời gian theo kiểu như vậy không, nếu không có những sự cấm đoán? Nói đúng ra, đó chính là phần mào đầu của cuộc thảo luận mà lôgích được sắp xếp từ trước đã giúp cho việc thực hiện suôn sẻ.

Những câu hỏi đã được sắp xếp theo chương trình truyền hình thuộc về những yếu tố của chiến lược báo chí, còn những câu hỏi trước ống kính thì thuộc lĩnh vực chiến thuật.

Dĩ nhiên, có thể phản bác lại rằng chiến thuật ấy nói lên thái độ không tôn trọng người đối thoại mà ngay từ trước đã bị chúng ta nghi ngờ có ý định nói dối hoặc tô điểm sự thật. Những phán đoán ấy bắt nguồn từ sự không hiểu biết tâm lý học về động cơ của con người. Nhiều khi con người không bộc lộ những động cơ của mình, vì không ý thức được về các động cơ (không phải người nào cũng có xu hướng tự phân tích) hoặc vì những quan niệm sai lầm về danh tiếng. Sự hiện diện của người tiến hành phỏng vấn chỉ có thể làm trầm trọng thêm tình trạng ấy mà thôi.

"Quý vị muốn đưa những cuốn sách nào vào tủ sách gia đình của mình?" - Có một lần ngay trên đường phố người ta phân phát những bản thăm dò ý kiến có câu hỏi như vậy cho những người qua đường. Căn cứ vào những câu trả lời thì

thấy rằng mọi người vẫn mơ ước có trong tủ sách gia đình những tác phẩm của Sếchxpia, Tônxtôi, Đíchken. Các loại sách giải trí không được ưa chuộng bằng. Khi thu lại những bản thăm dò đã được trả lời ấy, những người tổ chức cuộc thử nghiệm, để bù đắp cho khoảng thời gian những người qua đường tham gia trả lời bị mất, đã đề nghị họ hãy nhận bất kỳ 3 quyển sách nào được đựng trong xe chở sách lưu động đỗ bên cạnh. Có thể nói gì được hơn, khi sự lựa chọn của bạn đọc đã khác hẳn với những câu trả lời vừa mới nhận được?

Dĩ nhiên, không phải lúc nào chúng ta cũng muốn tỏ ra tốt hơn là trên thực tế, nhưng ai lại muốn tỏ ra tồi hơn? Tình huống của cuộc trò chuyện luôn gợi ý cho người thực hiện cuộc phỏng vấn về hình thức tốt nhất trong việc đưa ra câu hỏi để người đối thoại không bị đặt vào tình thế bất tiện. Thái độ không muốn suy nghĩ, chuẩn bị trước về chiến thuật tiến hành cuộc gặp gỡ chính là bằng chứng cho thấy nhà báo ấy không có sự tế nhị.

"Xin hãy cho biết thị hiếu của quý vị thế nào?". Ngoài những câu chung chung sẽ không có gì để đáp lại câu hỏi ấy. Những câu nói đó không hề cung cấp một thông tin nào về những tâm trạng đích thực của người đối thoại. Nhưng hãy hỏi người ấy xem anh ta tặng gì cho bạn bè của mình thì anh ta sẽ lập tức thể hiện thị hiếu

của mình. (Người ta viết nhiều về nghệ thuật nêu câu hỏi trong cuốn sách đầy hấp dẫn của ông V.Agranốpxki, nhan đề "Vì một lời duy nhất". Ví dụ sau cùng này chính là rút ra từ cuốn sách trên).

Sau khi hỏi người đối thoại có kịp theo dõi những tác phẩm văn học mới không, lại hỏi tiếp rằng người ấy thích làm việc gì vào thời gian rảnh rỗi, thì hẳn rằng quý vị sẽ dễ dàng nghe thấy câu trả lời là trong thời gian rảnh rỗi người ấy thích đọc sách văn nghệ. Kết quả là, đó không phải là câu trả lời của người được hỏi mà chủ yếu là sự gợi ý của quý vị. Hãy thay đổi trật tự của các câu hỏi và sẽ thấy không cần hỏi một trong số những câu hỏi ấy (bản thân người đối thoại sẽ nói đến sự quan tâm của mình đến các sách văn nghệ). Sẽ tốt hơn nếu đưa ra những câu hỏi thoải mái hơn trong quá trình trò chuyện bằng cách chuyển chủ đề câu chuyện.

"Hiệu ứng gây nhiễm" - đó là khi câu trả lời trước bắt đầu tác động đến câu trả lời sau. Đó là trở ngại thường xuyên đe dọa người phỏng vấn. Muốn tránh được trở ngại ấy phải đưa ra những câu hỏi có tác dụng dập tắt. Nhiều khi người ta đưa ra những câu hỏi ấy ở thể động từ giả thiết.

"Nếu đến một hòn đảo hoang vu, quý vị sẽ đem theo ba cuốn sách nào?" hoặc: "Quý vị sẽ làm gì nếu trong tay quý vị có một số tiền nhiều vô kể?".

- Em không cần số tiền nhiều vô kể, - đó là câu

trả lời với vẻ lịch sự mệt mỏi của chàng sinh viên có tên là Xasa, một trong số những người tham gia bộ phim truyền hình điều tra có nhan đề "Tất cả những người con trai của tôi" (đạo diễn Ô.Gơvaxalia và A.Xtêphanôvích).

- Em sẽ mua cho mình chiếc mô-tô, - cậu học sinh Đirua đứng cạnh chiếc bảng gỗ với những dòng chữ viết ngoằn ngoèo đã sốt sắng trả lời.

- Vì em rất yêu nhà hát, cho nên em sẽ có thể xây dựng trên đất nước rất nhiều nhà hát, - đó là câu trả lời, kèm theo nụ cười, của em nữ sinh lớp 9 Ira.

Mỗi câu trả lời đều nói lên một tính cách. Nhưng mỗi thái độ cố lảng tránh trả lời cũng nói lên tính cách. Những câu hỏi giải tỏa, làm nảy sinh sự quan tâm sống động ở một số người đối thoại, lại gây ra sự phân vân rõ ràng ở một số người khác ("Mang theo ba cuốn sách nào ra đảo hoang vu? Nhưng tại sao lại là ba cuốn sách? Liệu tôi có thể mang theo một tá sách... hoặc chí ít là năm cuốn được không?... Mà tôi thì sẽ chẳng bao giờ đến đảo hoang vu đâu!").

Có một lần, thày giáo mang đến lớp một đồng tiền vàng cổ và đề nghị mọi người hãy chăm chú quan sát nó. Đồng tiền được chuyển từ tay người này sang tay người khác, cho đến khi nó trở lại tay thầy giáo. Thầy giáo nói: "Bây giờ chúng ta hãy kiểm tra khả năng quan sát của chúng ta. Mỗi em học sinh mô tả trên giấy kích cỡ của

đồng tiền và lỗ thủng nằm ở vị trí nào trên đồng tiền". Tất cả lớp đều cố gắng vẽ ra những hình tròn và những lỗ thủng, trừ một em học sinh chỉ vẽ có hình tròn mà thôi. Thật ra trên đồng tiền ấy hoàn toàn không có lỗ thủng nào.

Thí nghiệm đó ở lớp học là sự minh họa rõ ràng về hiệu quả của sự thuyết phục. Trong trường hợp này, chúng ta thấy đó là kết quả của sự tác động có ý thức của thầy giáo lên học sinh. Tuy nhiên, rất nhiều khi có những tình huống mà sự tác động phát sinh trái với những mục tiêu của chúng ta. Các nhà vật lý học biết rõ hiện tượng này, xem đó là "ảnh hưởng gây xáo trộn của người nghiên cứu đối với đối tượng nghiên cứu". Chính vì ảnh hưởng này mà người ta không thể quay bộ phim tài liệu có nhan đề "Cuộc du hành của điện tử". Theo ý kiến của Đ.Đanin nêu lên trong cuốn sách của ông có nhan đề "Tính tất yếu của thế giới kỳ lạ", muốn chụp ảnh điện tử thì trước đó cần chiếu sáng vào nó. Nhưng những tia sáng ngắn phát ra cần thiết cho công việc này, lại khởi động các điện tử, khuấy động nguyên tử – lúc ấy làm sao mà chụp ảnh được? – Chiếu sáng điện tử là một thủ tục quá thô thiển đối với một sự nghiên cứu như vậy. Làm như vậy chẳng khác gì việc chúng ta muốn xác định các chỉ số của đồng hồ đo giây ở trong bóng tối, bằng cách lấy ngón tay sờ vào kim chỉ giây. Một sự can thiệp như vậy sẽ phải

trả giá bằng những kết quả không rõ ràng.

Nguyên lý về tính không xác định đã đưa các nhà khoa học đến kết luận đáng buồn là thế giới mà chúng ta quan sát là thế giới cộng với sự tác động của người quan sát. Ngay cả những nhà sử học nghiên cứu quá khứ, cũng không tránh khỏi "ảnh hưởng gây xáo trộn". Tính chất hai mặt của khái niệm "sự kiện lịch sử" là khó khăn thực tế của khoa học - đó là ý kiến của ông A.Gurêvích, nhà nghiên cứu nền văn hóa thời trung cổ. Ông viết: "Sự thật lịch sử là bất tận vì có nhiều cách tiếp cận sự kiện lịch sử, cũng như vì sự thay đổi liên tục của triển vọng tương lai trong đó quá khứ được đem ra xem xét... Nguồn lịch sử bắt đầu "nói" theo cách mới, khi nhà sử học tiếp cận nó với những vấn đề mới... Vì vậy, nhận thức lịch sử đồng thời còn là sự tự nhận thức xã hội".

Tình hình còn trở nên trầm trọng biết nhường nào khi đối tượng nghiên cứu không phải là những điện tử "không biết trả lời" hoặc những sự kiện không biết lên tiếng của quá khứ, mà là con người sống động trực tiếp có phản ứng trước những tác động của chúng ta! Thậm chí trong một bản thăm dò ý kiến đơn giản nhất – trong đó chỉ đề nghị "có" hoặc "không" – thì kết quả ở mức độ nào đó, cũng được quyết định bởi vị trí được xếp ở hàng đầu của một trong hai câu trả lời – chủ yếu ưu thế sẽ được dành cho câu

trả lời được xếp đứng trước. Tưởng chừng như cả hai phía tham gia vào cuộc điều tra xã hội học đều ở trong những quan hệ tự nguyện và bình đẳng, nhưng ảnh hưởng của cá nhân người phỏng vấn, của bối cảnh diễn ra cuộc trò chuyện hoặc thậm chí chỉ đơn giản của lời nhắc đến việc cuộc trò chuyện ấy sẽ diễn ra, cũng làm nảy sinh "sự đánh giá mang tính chất định kiến": người được phỏng vấn bắt đầu một cách vô thức, phụ họa người tổ chức cuộc gặp gỡ.

Từ lâu, các nhà hình sự học đã học được cách thấy trước nguy cơ ấy. Bộ luật hình sự quy định phải thực hiện các cuộc thẩm vấn trong hai phần: thoạt đầu là lời kể tự do của nhân chứng, sau đó sẽ là những câu trả lời của nhân chứng về những câu hỏi của người điều tra. Những lời khai thu thập được theo trật tự ngược lại, được coi là không chính xác, bởi vì chính các câu hỏi có thể ảnh hưởng đến tính chất của các câu trả lời.

Nguyên lý về tính không xác định đã trở thành cái bẫy nham hiểm không chỉ đối với các nhà vật lý học, sử học hoặc xã hội học. Các nhà báo cũng ở trong một tình cảnh như vậy.

... Trong trường quay, người ta đã tiến hành một cuộc thí nghiệm đơn giản. Người dẫn chương trình đã mời một nhóm trẻ em đến tham gia chương trình, các em ở độ tuổi từ 4 tuổi đến 12 tuổi. Người ta trang hoàng trường quay rất kỳ lạ. Bên cạnh những chiếc gương cao, người ta bầy đủ

loại các bộ tóc giả, trên mắc áo người ta treo những bộ y phục sân khấu thuộc các thế kỷ. Từ trần nhà có một sợi dây treo chiếc giỏ bện bằng rơm, bên trong có một chú chó con lông xù, được phủ bên trên bằng một chiếc khăn. Cạnh đó có một chiếc xe mô-tô, bên cạnh có một quả bóng nhiều mầu. Ở trên sàn nhà có tờ giấy bạc loại 25 rúp. Cô dẫn chương trình giải thích với các cháu: "Bây giờ cô để các cháu lại một mình trong 10 phút. Sau đó chúng ta sẽ tập luyện một chút và sẽ bắt đầu thực hiện chương trình". Cô dẫn chương trình không cảnh báo rằng trong trường quay những chiếc micrô đang hoạt động và máy ghi hình đã sẵn sàng quay.

Ba phút sau khi các em ở lại một mình, thì trường quay trông giống như châu Mỹ ở thời đại diễn ra những cuộc chinh phục vĩ đại. Các em đứng trước gương và đem các bộ y phục và những bộ tóc giả ra đo ướm một cách loạn xị. Những nhà nghiên cứu không biết mệt mỏi, với những bộ mặt được hóa trang lòe loẹt, đã lục lọi các ngóc ngách bí mật của trường quay. Chạy theo là chú chó con lông xù, sủa ầm ĩ sau khi được kéo ra khỏi chiếc giỏ. Một bé gái nhìn thấy tờ giấy bạc, nhặt lên ngắm nghía với vẻ trầm ngâm, rồi đặt vào chỗ cũ. Tóm lại, khi nhà báo nữ quay trở lại, chỉ trôi qua vài phút cũng đủ làm náo động "các hiệp sĩ chinh phục châu Mỹ".

Cô dẫn chương trình tập hợp các em lại. Chúng

đã đôi chút e dè nhìn vào các máy camera. Cô ấy nói: "Bây giờ chúng ta hãy tập diễn lại. Cháu Lêna hãy hát bài hát yêu thích của mình nhé". Bé gái ấy hồ hởi bước ra giữa đoàn và, với dáng vẻ ngây thơ dễ thương, đã cất tiếng hát bài hát của mình. Cô dẫn chương trình mời bé gái ngồi cạnh: "Nào Ôlia, cháu đã đến vườn bách thú chưa?" – "Cháu đã đến 5 lần rồi ạ!", - bé gái Ôlia đã trả lời với vẻ kiêu hãnh không che giấu. "Cháu thấy ở đó có những con vật nào?". Bé Ôlia bắt đầu liệt kê. Cô dẫn chương trình hỏi: "Ở vườn bách thú cháu có trông thấy con thiên nga không?" – Bé Ôlia lắc đầu lia lịa: "Không ạ! Cháu không nhìn thấy thiên nga, nhưng cháu thấy cò ạ".

Đến lúc này đã hết giờ tập luyện chương trình được quy định. Những người quay phim về các vị trí của mình, các nhân viên chiếu sáng bật thêm các thiết bị bổ sung. Cô dẫn chương trình, với giọng chuẩn mực rành rọt, nêu lên tên gọi của chương trình lần này và bắt đầu giới thiệu những người tham gia. "Lêna có thể hát bài hát yêu thích của mình không?". Lêna tỏ ra phân vân nhìn cô dẫn chương trình. Bằng một giọng nói thì thầm khe khẽ như gắt lên, em nói: "Cháu vừa hát bài này cho cô rồi mà!?". "Cháu hát rồi cũng như chưa hát, vì khán giả truyền hình chưa được nghe cháu hát". "Cháu có thể hát bài khác được không?".

Cháu gái này bước tới ống kính camera, và với vẻ khá tự nhiên (mặc dù ít dễ thương hơn) cháu đã

thực hiện tiết mục của mình. Cô dẫn chương trình quay lại nói với cháu bé thứ hai tham gia chương trình: "Ôlia, cháu nói xem, đã đến vườn thú lần nào chưa?". "Vâng, cháu đã đến thăm vườn thú rồi". Ôlia đã trả lời khô khốc và nín lặng. "Cháu đến vườn thú mấy lần rồi?". "Cháu đã 5 lần đến vườn thú". Cháu gái này như thể trả lời bài học đã thuộc lòng. "Ôlia! Cháu có nhìn thấy thiên nga ở vườn thú không?". Im lặng. Tất cả các em có mặt đều nhìn Ôlia. Ôlia miễn cưỡng trả lời rất khẽ: "Vâng, cháu đã nhìn thấy thiên nga trong vườn thú...".

Cuộc thí nghiệm đáng buồn cười và lộng lẫy này đã cho phép các tác giả cuộc thí nghiệm này đưa ra hai sự phán đoán. Phán đoán thứ nhất: thông thường các cháu bé tỏ ra tự nhiên hơn khi đứng trước ống kính camera, các cháu ở lứa tuổi lớn hơn thì tỏ ra gò bó hơn. Nhưng sự ứng xử tự do thoải mái trong trường quay - đây chính là giả thuyết thứ hai - lại phụ thuộc vào những điều kiện giáo dục ở gia đình. Cháu Lêna lớn lên trong một gia đình bố mẹ đối xử bình đẳng với cháu, chú ý lắng nghe cháu và cố gắng phát huy tinh thần tự lập ở cháu. Còn cháu Ôlia là nạn nhân của sự giáo dục kiểu độc đoán. Cháu biết rõ rằng không được chậm trễ một giây phút nào khi đến bữa cơm trưa và phải ngừng ngay mọi trò chơi, kể cả trò chơi cuốn hút nhất. Còn khi có khách đến nhà thì phải lập tức vào phòng riêng của mình. Còn tại trường quay truyền

hình, vì ở trong một hoàn cảnh mà em chưa biết rõ các quy tắc của nó, cho nên Ôlia đã tỏ ra bối rối, ngơ ngác và trông có vẻ giống như một chú lính tí hon được đúc bằng thiếc.

Nhưng còn có sự giải thích khác: Ôlia đã sực nhớ đến cách ứng xử của người lớn trước ống kính truyền hình, khi họ ở trong vai những người được phỏng vấn.

Nhà báo hỏi: "Quý vị đã đọc truyện viết gần đây của nhà văn A chưa?". Người đối thoại nghe thấy tên tuổi nhà văn ấy lần đầu tiên. Nhưng chẳng có ai lại muốn công khai tỏ ra không hiểu biết. Cho nên đôi khi người ta không khỏi nói dối, bảo rằng mình "đã đọc", với hy vọng là không cần nói các chi tiết. Đối với cháu bé Ôlia đã bảy tuổi rồi mà chưa lần nào nhìn thấy thiên nga, thì em phải cảm thấy xấu hổ không kém gì một cậu học sinh không có khả năng nhận ra lỗ thủng trên đồng tiền.

Ở mức độ nào đó, người được phỏng vấn nhiều khi thực hiện vai diễn khi họ cho rằng cần trả lời những gì mà người phỏng vấn muốn nghe thấy. Và người được phỏng vấn cho rằng mình phải có cách ứng xử, giống như một kỹ sư nông học, một người công nhân hoặc một nhà khoa học mà mình đóng vai. Do vậy mà lộ ra những sắc thái hoài nghi quen thuộc trong giọng nói: liệu tôi nói có đúng không, có nên nói điều đó không? Đồng thời quan niệm về những nhiệm vụ

của người phỏng vấn có thể hoàn toàn không giống với mục đích thực sự của nhà báo.

Ông Ghêoócghi Cuzonhexốp nhớ lại trường hợp ông đã thực hiện như thế nào một trong số các phóng sự truyền hình gay cấn đầu tiên của mình. Lúc đó các camera được đặt trong một nhà hàng ăn uống. Ngay khi ánh đèn vừa lóe lên, các nhân viên phục vụ cảm thấy chẳng hay ho gì nên đã biến đi hết. Cạnh chiếc bàn nhỏ đặt ở phía ngoài cùng (gian phòng lúc ấy gần như trống không), người làm phóng sự nhìn thấy một thanh niên ngồi một mình và đã tiến đến chỗ anh ta: "Anh có hay lui tới nhà hàng này không? Thái độ phục vụ ở đây thế nào?". Khi nhìn thấy chiếc micrô, người khách ấy nở nụ cười hớn hở. Anh ta vui vẻ nói, lại vừa nhìn vào ống kính camera, chứ không phải nhìn vào người phóng viên: "Ở nhà hàng này người ta phục vụ tuyệt hảo. Tập thể nhân viên của nhà hàng này có thể trở thành tấm gương...". Sau khi kết thúc phóng sự, vị khách hàng ấy đến gặp nhà báo và nói: "Thật lòng mà nói, nhà hàng này tồi tệ hết chỗ nói. Các món ăn hết sức tồi tệ. Phải ngồi chờ hàng giờ người phục vụ bàn mới đến" – "Vậy tại sao khi được phỏng vấn, anh không nói đến chuyện này?" – người làm phóng sự thốt lên bực bội. Chàng thanh niên kia nở nụ cười thông cảm: "Anh nghĩ thế nào vậy! Chúng tôi là dân cửu vạn nên không biết ứng xử ra sao trước ống kính truyền hình? Cớ sao tôi lại phải làm hại anh?".

Đó là trường hợp có tính chất giai thoại. Nhưng đáng tiếc, những trường hợp như thế không hiếm. Liệu các nhà báo trong suốt nhiều năm trời đã xây dựng nên những chuẩn mực ứng xử như vậy trước ống kính, có nghĩ rằng một lúc nào đó các đồng nghiệp của mình sẽ trở thành nạn nhân của những chuẩn mực ấy không?

Có một lần người công nhân lái máy kéo, khi thấy chiếc micrô của phóng viên chĩa vào mình, đã thành thật và nghiêm túc nói: "Cần trả lời những gì tôi nghĩ, hay là trả lời điều tôi cần nói?".

Không ít trường hợp người đối thoại, do muốn phụ họa với nhà báo, nên đã nắm lấy sự chủ động và trên thực tế đã trở thành người làm chủ tình hình. Ông G.Rađốp viết: "Điều dễ hiểu là sau khi có được vụ thu hoạch bội thu, thì chúng ta rất muốn tìm hiểu xem những bí quyết nào đã đem lại bội thu. Tôi biết về một người đội trưởng đội sản xuất giỏi nhưng láu cá. Nhân vật này sẵn sàng bộc lộ yếu điểm ưa khoe khoang... Khi nghe anh ta nói, ta thấy năm nào cũng có phương pháp cải tiến mới, đơn giản là phi thường, mỗi phương pháp đều quyết định mức thu hoạch. Anh ta nghĩ ra những sáng kiến, kinh nghiệm, còn những tay ưa thích "tổng kết kinh nghiệm" thì đưa đẩy đầu lưỡi có vẻ khoái chí lắm. Có người hỏi lại rằng: "Anh sử dụng cả loại phân ủ chứ?" Anh ta trả lời: "Đương nhiên rồi. Đó là cơ sở của mọi cái". Nếu quý vị nói với

anh ta: "Việc gì nói quá lên vậy? Anh đâu có sử dụng phân ủ, anh đã trông thấy loại phân ấy bao giờ đâu", thì anh ta sẽ cười lớn và nói: "Nhưng họ muốn rằng tôi đã sử dụng phân ủ".

Có trường hợp người được phỏng vấn phải nói ra quan điểm của mình về một vấn đề nào đó chỉ vì người ta hỏi anh ta về vấn đề ấy, chứ không phải vì anh ta đã suy nghĩ nghiêm chỉnh về nó. Ngoài ra nhà báo còn liệt kê những quan điểm đã có rồi thì tội gì mà không sử dụng những suy nghĩ đã có sẵn, những suy nghĩ mà bản thân mình không bao giờ nghĩ tới?

Người đối thoại đưa ra những quan điểm ý kiến không phải của mình, viện dẫn những sự việc chỉ mới được nghe nói, còn người phỏng vấn thì trở thành nạn nhân của sự phản ứng vì sĩ diện do chính nhà báo ấy gây ra. Chính nhà báo ấy quyết định tính chất của cuộc đàm thoại sẽ diễn ra – đó sẽ là cuộc thẩm vấn có định kiến, là trò chơi công khai phụ họa hay là cuộc đối thoại giữa những người tôn trọng nhau.

"Truyện ngắn của nhà văn A vừa xuất hiện chưa lâu, ít ai có kịp đọc truyện này. Còn anh đã kịp đọc chưa?". Trong bối cảnh câu hỏi được đặt ra như vậy, thì câu trả lời phủ định hoàn toàn không gây bối rối cho người đối thoại.

Người phóng viên khi hỏi cha mẹ có thái độ thế nào khi thấy trẻ con đánh nhau, thì anh ta không nhận thấy trong câu hỏi đã có sự gợi ý

kín đáo (mọi người đều cho rằng đánh nhau là xấu). Trong khi đó người phóng viên có thể ngăn ngừa "ảnh hưởng gây bối rối", nếu đặt câu hỏi theo cách khác! "Một số cha mẹ kiên quyết cấm các con mình đánh nhau với các em cùng trang lứa, một số người khác lại cho rằng điều đó là bình thường - một cậu bé phải biết tự bảo vệ mình. Còn ý kiến của quý vị thế nào?".

Khi bắt đầu cuộc phỏng vấn người phụ nữ vắt sữa nổi tiếng đã nhiều lần tham gia trong các chương trình truyền hình và đã quen không cần đến những câu nói đã được kiểm nghiệm nhiều lần trong những tình huống tương tự, người dẫn chương trình của Đài truyền hình ở Maria mở đầu bằng một câu hỏi bất ngờ: "Chị có xem vở kịch hôm kia trên truyền hình không? Đó là vở kịch rất hay..." – "Tôi không xem vì buổi tối tôi vẫn làm việc", - người phụ nữ ấy trả lời với vẻ ngạc nhiên. "Sáng hôm sau, chị cũng không xem à?" – "Tiếc thay, đã nửa năm nay ở chỗ chúng tôi ngày nghỉ rất thất thường. Không có người vắt sữa thay ca". Trong cuộc trò chuyện mới được biết rằng, do tổ chức lao động kém trong trang trại này, cho nên xảy ra tình trạng công nhân bỏ đi rất nhiều, mọi việc đều trông cậy vào một số ít những người nhiệt tình. Đây là tình trạng không thể chấp nhận được.

Khoảng cách tin cậy chỉ có thể có được khi có sự tôn trọng lẫn nhau và cả hai phía đều quan

tâm muốn nói chuyện. Chỉ có như vậy, nhà báo mới tránh được thái độ khoe mẽ bề ngoài, cũng như tránh được thói quen "rón rén kiễng chân" trước nhân vật được phỏng vấn.

Từ "người trò chuyện" ra đời trong những năm 30 của thế kỷ XX. Hồi ấy người ta dùng từ này không phải để chỉ phóng viên, hay người tiến hành phỏng vấn, mà để chỉ chính người mà ta có thể trao đổi "về cuộc sống" trong một không khí giao tiếp thoải mái và tự nhiên.

Ông I.Rakhơtanốp nhớ lại nhà văn Nicôlai Xmiếcnốp, người ta đã bị quên lãng một cách không đúng, như sau: "Hơn bất cứ người nào khác, nhà văn Xmiếcnốp đã biết cuốn hút mọi người vào câu chuyện, khiến cho mọi người... bộc bạch toàn bộ lòng mình cho "người trò chuyện" đang chăm chú nghe. Còn bản thân nhà văn thì thỉnh thoảng mới cho phép mình đưa vào câu chuyện một từ cỏn con, ngắn gọn nhất, chỉ gồm hai âm tiết, tựa hồ như chẳng chứa đựng ý nghĩa gì cả: "Thế ư?".

Nhưng điều đó lại dẫn đến niềm tin, sự ngạc nhiên, thậm chí là sự hân hoan, và điều chủ yếu là sự động viên, khiến cho sau đó người ta muốn nói nhiều nữa".

Chỉ có người biết nghe người khác nói mới có được người kể chuyện hay.

Đạo diễn phim tài liệu M.Gônđốpxki thú nhận: "Có lúc ta thậm chí phải phụ họa theo:

Vậy thế ư? Có chuyện đó sao... Ta làm ra vẻ không biết về những đặc điểm nào đó của nghề nghiệp hoặc những tình tiết trong cuộc đời của người đối thoại, ngay cả nếu ta biết rõ về những đặc điểm ấy. Điều đó có chân thành không? Dĩ nhiên, phần nào ta sẽ khơi dậy lòng chân thành ấy trong bản thân mình. Ở mức độ nào đó, người phỏng vấn cũng là diễn viên. Giao tiếp là một quá trình mang tính chất tâm tình. Người đối thoại sẽ dễ kể chuyện hơn nếu quý vị nở nụ cười và tỏ ra bất bình cùng với người đó. Mặc cho điều đó gây tổn hại cho bố cục trong phim, gây bất lợi cho độ chiếu sáng nơi quay phim, gây bất lợi cho chất lượng của hình ảnh - miễn là duy trì được tâm trạng của nhân vật trong phim".

Nhiều khi "khuôn mặt trong giới mình" lại giúp tạo được môi trường tin cậy. Đó có thể là một người bạn cũ, một người đồng hương, một người đã cùng sống với nhân vật. Khi tiến hành hợp tác với người tham gia quay phim, đạo diễn giao nhiệm vụ cho người ấy đưa ra các câu hỏi mà người đạo diễn muốn có những câu trả lời cho các câu hỏi ấy.

Một phi công chuyên thử các loại máy bay gặp gỡ với người bạn cũ tại một chiếc bàn nhỏ (đó là người cần vụ của người phi công này trong những năm chiến tranh, hiện là tay giô-kê[1]

[1] Vận động viên đua ngựa.

chuyên nghiệp). Người phi công, nhân vật trong phim, khẽ kể lại: "Tôi có đọc một tạp chí có tên là "*Nghề nuôi ngựa và thể thao*", trong đó có tấm ảnh con ngựa một trăm năm. Lưng ngắn. Những cái chân thon nhỏ... Có thể phát điên lên... Cậu Tolia có biết không, tôi có thể ăn trộm con ngựa ấy..." Liệu những giọng điệu như vậy có thể tồn tại trong cuộc giao tiếp, thậm chí với một phóng viên có tài phỏng vấn nhất hay không?

Vào giữa những năm 1960, khi quay bộ phim nói về những công nhân khai thác dầu lửa ở Xibiri, I.Bêlaiép đã cùng nhóm làm phim có mặt ở mỏ hơi đốt bị bỏ hoang ở Taccôxalơ. "Chúng tôi cố gắng chuyển tải bầu không khí thực tế của sự kiện, - đó là hồi ức sau này của đạo diễn. – Ở đó tôi không hề nghĩ tới chủ nghĩa anh hùng. Không một ai trong số họ nghĩ rằng họ đang thực hiện một chiến công. Nhiệm vụ của chúng tôi là mô tả chủ nghĩa anh hùng trong đời thường như thế nào?... Chúng tôi đến một nhà ăn tập thể, đặt máy camera. Chúng tôi sẽ nghe lỏm những câu chuyện của mọi người. Không thấy họ nói chuyện... Mà nếu họ nói chuyện với nhau thì như thể đó là phim truyện và từ lâu tôi đã phân tích các vai diễn cho họ. Đến lúc ấy tôi lặng lẽ, không để mọi người nhìn thấy, bước tới một chàng thanh niên và giải thích vai trò của người khởi xướng cuộc chuyện trò. Còn bản thân tôi thì lánh mặt. Dĩ nhiên, các anh em đều biết

có những chiếc micrô. Họ nhìn thấy chiếc camera ở đằng xa. Đèn pha chiếu sáng chói, vì trong phòng ăn tối tăm không thể quay phim được. Tất cả họ đều biết như vậy. Nhưng họ giao tiếp với nhau trong từng nhóm khép kín. Kết quả là chúng tôi chộp được một số suy nghĩ và những câu trao đổi cần thiết".

Bộ phim truyền hình của I.Bêlaiép "Chuyến đi vào những ngày thường" là một sự thăm dò những khả năng ẩn chứa trong phương pháp mới. "Nếu anh muốn "xuất hiện" một nhân vật trong phim thì hãy tìm đối tác cho nhân vật ấy", - đó là lập luận của Bêlaiép nói ra nhiều năm sau đó về nguyên tắc sáng tạo đã được khẳng định trong lĩnh vực làm phim tài liệu.

Các nhà báo truyền hình sử dụng đến "nhân vật trung gian" nhằm những mục đích khác nhau. Khi chuẩn bị những cuộc trò chuyện với kỹ sư nông học ở nông trang tập thể, một trong số những nhân vật chính trong bộ phim tương lai của mình, Đ.Luncốp đã nghiên cứu rất nhiều sách để đi sâu vào những chi tiết thuộc lĩnh vực lao động nông nghiệp. Nhưng ông hiểu rằng dù có đọc bao nhiêu cuốn sách thì trong mắt nhân vật của ông, ông dù sao cũng chỉ là kẻ tài tử hiếu kỳ. Cho nên nhà đạo diễn ấy đã quyết định đưa vào cuộc trò chuyện nhân vật Guxcốp, một kỹ sư nông học là người bạn không có thực, tựa hồ vừa mới đến sống ở thủ đô. Trong quá trình

đối thoại, ông thường xuyên nói chen vào: "Vậy mà anh Guxcốp lại nói với tôi... Nhưng anh Guxcốp lại cho rằng..." Nhân vật trong phim sôi nổi nói: "Anh Guxcốp của đồng chí nói quá rồi!" trong khi tranh luận với một người chưa quen biết, nhưng vẫn là một đồng nghiệp mà nhân vật trong phim không thể phớt lờ ý kiến của anh Guxcốp đó được. Thái độ nghiêm túc của anh kỹ sư nông nghiệp ấy đối với các đề tài được đề cập vẫn được duy trì trong bộ phim, nhưng dĩ nhiên trong khâu dựng phim, người ta đã cắt những đoạn nhắc đến nhân vật Guxcốp ấy.

Hồi thứ ba trong vở kịch giao tiếp mà chúng tôi đang nói đến - đó là giai đoạn giải tỏa sự căng thẳng tâm lý.

Khi trả lời những câu hỏi của người phỏng vấn, người đối thoại thường biểu lộ một sự hồi hộp hoặc áp lực phải chịu do sự hồi hộp đó (đặc biệt khi đứng trước ống kính). Sự căng thẳng nội tâm tìm kiếm một sự giải tỏa. Sự căng thẳng ấy không thể tự động tan biến đi giống như bóng đèn hình quả mâm xôi ở trên chiếc camera. Nhà báo nào hiểu ánh đèn camera đã tắt như là tín hiệu về sự kết thúc cuộc trò chuyện thì nhà báo đó không chỉ đơn giản tỏ ra thiếu tế nhị, mà còn không hiểu vai trò của mình trong giai đoạn giao tiếp này.

Dĩ nhiên, người đối thoại cần có sự giải tỏa tâm lý không chỉ trong bối cảnh trường quay.

Tình hình cũng không thay đổi khi cuộc trò chuyện diễn ra, chẳng hạn, tại căn hộ của nhân vật. Có trường hợp chỉ cần trả lời xong câu hỏi cuối cùng là sự chú ý của những người tham gia nhóm quay phim tựa hồ như không còn nữa. Người phụ trách chiếu sáng thì bắt đầu vội vã tháo dỡ các thiết bị chiếu sáng, cãi nhau với người thợ điện được mời đến, còn đạo diễn âm thanh thì vội vàng thu dọn dây điện, người quay phim vội vã xếp camera vào hộp, còn người tiến hành phỏng vấn thì vội lao tới chiếc máy điện thoại. Nhân vật bắt đầu cảm thấy mình là người xa lạ ở ngay chính nhà mình.

Trở thành "một con người tốt" tại nơi tiến hành quay phim cũng không kém phần quan trọng so với việc trở thành một người giỏi nghề. (thật ra, điều đó cũng có nghĩa là một người giỏi nghề với đầy đủ ý nghĩa của nó).

Bà M.Gônđốpxcai chia sẻ kinh nghiệm của mình như thế này: "Trong quá trình giao tiếp, dù xuất hiện những khó khăn như thế nào đi nữa thì trong lúc thay băng từ hoặc khi kết thúc buổi quay phim, tôi luôn luôn nói: "Cuộc trò chuyện thật là hay! Hay lắm! Người đối thoại không được cảm thấy sự không hài lòng của tôi. Không phải chỉ vì lý do là có thể sẽ còn những cuộc gặp gỡ khác nữa. Mà còn vì lý do sau đây: Trong bối cảnh như vậy, người ta có phản ứng rất không bình thường trước mọi thứ, mọi dấu hiệu của sự

chú ý đều có tác dụng kỳ diệu. Tôi luôn luôn động viên: tuyệt vời, tuyệt diệu, không thể hoàn hảo hơn thế được! và trên thực tế người đối thoại "được giải tỏa", lại trở lại bình thường".

Ông Miclukhô Maclai, khi quan sát cuộc sống của các thổ dân, thoạt đầu tỏ ra ngạc nhiên không hiểu vì lý do gì mà khi bắt đầu đi đến nơi săn bắn từ sáng sớm (đến chiều thì trở về từ nơi đó), người Papoa đến chào từng ngôi nhà tranh và chia tay với từng người trong bộ lạc, như thể anh ta sẽ thực hiện chuyến viễn du vòng quanh thế giới. Nhưng một sự giao tiếp không nhất thiết phải có xét theo quan điểm của người ngoài – đó lại là hình mẫu của nghi thức hằng ngày, biểu tượng nói lên sự tán đồng của cộng đồng. Ở đây lời nói ít quan trọng nhất.

Khi hai người bạn gặp nhau ở góc phố, trao đổi với nhau những câu ngoại giao lịch thiệp không nói lên ý nghĩa gì cả như: "Xin chào!" - "Chào anh!" - "Tình hình thế nào?" - "Bình thường, còn anh?" - "Bình thường. Xem kìa, thời tiết?" - "Ừ... giá mà đừng mưa". "Chào nhé" - "Tạm biệt!". Họ nói gì vậy? Thật ra chẳng nói gì cả. Họ nói dăm ba câu rồi bỏ đi. Tưởng chừng chỉ là tám câu trao đổi tình cờ, nhưng nếu thay vì tám câu lại chỉ nói có sáu câu thôi thì khi chia tay người ta có cảm giác lờ mờ không hài lòng: hôm nay không biết vì sao anh bạn tôi lại có vẻ khá u uất.

Vấn đề là thế nào? Vấn đề là ở nơi các quý vị có hiện tượng không nói hết. "Mới thoạt nhìn, điều này có thể như là một sự lãng phí thời gian, - nhà tâm lý học A. Đôbrôvích bình luận như vậy về những nghi thức gặp gỡ hằng ngày, - bởi vì những gì mà quý vị coi là "thông tin" lại không được trao đổi ở đây. Nhưng rõ ràng là cần thay đổi cách nghĩ ấy. Xét cho cùng, trong sự tác động qua lại về mặt xã hội thì câu chào hỏi "tôi nhận ra anh rồi" hoặc "tôi cầu chúc điều tốt đẹp cho anh" lại giữ vai trò không nhỏ hơn là cuộc thảo luận một vấn đề khoa học hàn lâm nào đó.

Trong các sách giáo khoa dành cho các nhà xã hội học mới vào nghề thì việc nắm vững nghi thức chào hỏi được xem là bổn phận nghề nghiệp trực tiếp. Khi kết thúc cuộc phỏng vấn, người tiến hành phỏng vấn hỏi người đối thoại có hút thuốc không. Nếu người đó có hút thuốc thì người phỏng vấn mời người kia một điếu thuốc lá để cùng nhau hút thuốc và chuyện trò tào lao. Nếu người đó không hút thuốc thì sẽ tìm được một cách khác thích hợp để thực hiện đoạn đối thoại kết thúc có tính chất giải tỏa đó.

X.Zêlikin kể lại như sau: "Có tình huống: những cuộn phim đã quay hết mà nhân vật vẫn còn nói. Anh biết rằng điều này làm hỏng bộ phim. Trong tình huống này, anh sẽ trung thực dừng lại: chúng tôi đã hết phim, chúng tôi sẽ đến gặp quý vị lần nữa. Hoặc là – nếu biết rằng mình

sẽ không đến nữa – cứ để cho camera hoạt động, đừng tỏ vẻ cho thấy máy đã hết phim. Bởi vì người tham gia đối thoại sẽ tỏ ra vô cùng bực bội khi phát hiện ra rằng những suy nghĩ quan trọng nhất đã không được ghi lại. Vì tất cả những gì được quay phim thì bao giờ cũng được người ta cho là quan trọng nhất, mà đôi khi điều đó đúng là như vậy. Sau buổi quay phim, ta thường ở lại với các nhân vật, thảo luận với họ xem đoạn nào được quay thành công, còn đoạn nào không thành công lắm. Hãy ngồi khoảng một giờ chung quanh chiếc bàn. Lúc ấy ta sẽ thấy cả người phụ trách ánh sáng, cả người quay phim cũng không quá vội vã trở về nhà".

Thế là câu chuyện giữa nhà làm phim tài liệu với nhân vật đã qua đi.

Vậy đâu là hồi thứ tư trong vở kịch của chúng ta?

Đó là tâm trạng của người đối thoại sau cuộc giao tiếp. Đó là mức độ sẵn sàng của người ấy cho những cuộc gặp gỡ mới. Đó là ý muốn của người ấy (hoặc không muốn) tham gia vào những cuộc phỏng vấn trong tương lai. Đó là quan niệm của người ấy về cách ứng xử trong những trường hợp như vậy.

Hồi thứ tư trong vở kịch là hồi của vở kịch diễn ra sau đó.

"Tại sao cô lại viết về vấn đề này?" – đó là câu hỏi hoài nghi mà nhiều nhà làm phim tài

liệu đưa ra cho cô Anna Blinôva, nữ sinh viên tốt nghiệp Khoa Báo chí Trường Đại học Tổng hợp quốc gia Mátxcơva. Cô này đã chọn đề tài để viết luận án tốt nghiệp là vai diễn trên màn ảnh trong cuộc đời của nhân vật. "Tôi sẽ không nói đến những lần thất bại của mình đâu. Ai chẳng có những sai lầm", - một số người bực bội nói như vậy, "Tôi chỉ quan tâm đến cuộc đời của nhân vật trong quá trình quay phim. Sau đó xảy ra chuyện gì thì đó không phải là công việc của tôi", - một số người khác ngang nhiên tuyên bố như vậy.

Vậy đó là công việc của ai, - tác giả bản luận án thắc mắc. Những lời chúc mừng đang chờ đón người làm phim tài liệu: bằng cách nào mà anh ta đã nêu bật được một tính cách phức tạp như vậy, có được một thái độ cởi mở như vậy trước ống kính? Điều gì đang chờ đợi nhân vật? Phải chăng là sự quý trọng của những người chung quanh hay là những tiếng cười giễu cay độc, thậm chí là sự cô đơn đau đớn?

Trong vòng mấy tháng trời, Nicôlai Taraxốp, một nhà báo truyền hình mới vào nghề, đã chuẩn bị cho buổi quay phim các cư dân của một thành phố nhỏ ở tỉnh lẻ. Trong số những người tham gia bộ phim này có một nữ họa sĩ đầy tài năng mà vì một căn bệnh, từ bé cô ta đã bị nằm cột chặt vào cái giường. Từ ô cửa sổ phòng cô ở chỉ thấy bức tường buồn tẻ của ngôi nhà bên cạnh và vài cành

cây mà thôi. Trên tường treo những bức tranh mô tả lũ trẻ con huyên náo, đang cười vang trượt xe tuyết từ trên núi xuống, và cánh rừng rậm rạp đầy hoa với những sắc màu vàng chói sáng, một đôi uyên ương đang yếu cảm động đi theo hàng cây trong công viên... Người nữ họa sĩ ấy thú nhận với nhà báo mà sau này trở thành bạn bè: "Đôi khi tôi cảm thấy đặc biệt cô đơn. Đêm đêm tôi khổ sở vì mất ngủ. Nhưng mặc tất cả, tôi lựa chọn tình yêu và sự giao tiếp giữa những con người với nhau". Tác giả bộ phim này đã bắt đầu tiến hành quay phim thì đột nhiên có một nhóm làm phim từ Đài truyền hình trung ương đến thành phố này.

Chắc chắn, người nữ họa sĩ ấy sẽ ghi nhớ suốt đời 3 ngày đó.

Người phụ nữ viết kịch bản đã được biết về nỗi bất hạnh của nữ nhân vật của mình – về mối tình được đáp lại nhưng là mối tình bi kịch (bạn trai của nhân vật ấy vừa mới qua đời sau cơn bệnh nặng). Người viết kịch bản đã thuyết phục nhân vật kể về câu chuyện ấy trước ống kính. Người viết kịch bản có cảm tưởng là nếu không có câu chuyện về mối tình bất hạnh thì hình ảnh của người nữ họa sĩ ấy sẽ được thể hiện không đầy đủ. Người nữ họa sĩ kia kiên quyết từ chối. Thấy vậy, người ta đề nghị nữ họa sĩ ấy đọc trước ống kính một bài thơ mô tả một tâm trạng như vậy. Một tờ giấy đã rơi khỏi tay nữ họa sĩ, đôi vai chị rung lên. "Bây giờ mong chị hãy kể mọi chuyện đã xảy

ra như thế nào?". Cố kìm nước mắt, người họa sĩ ấy đã kể và quên để ý đến máy quay phim... "Vâng, có lúc tôi tỏ ra tàn nhẫn. Khi tôi cố tìm hiểu về một con người, tôi sẵn sàng làm tất cả với bất kỳ giá nào", - đó là lời thú nhận của một chuyên gia giỏi, tác giả của nhiều chân dung trong phim với độ chính xác đến kinh ngạc! Bất chấp sự phản đối của nữ nhân vật ấy, những lời bộc bạch của chị đã được mô tả.

Có trường hợp những người làm phim tài liệu bị mờ mắt. Khi họ quên rằng mỗi hành động của họ đều gắn với mối hiểm nguy thường trực đối với người đã tin cậy thổ lộ thế giới nội tâm của mình với họ. Người ta bảo rằng các quy định cấm lính công binh làm quá 3 năm liền công việc vô hiệu hóa bom mìn. Trong khoảng thời gian ấy lính công binh đủ thời gian quen với hiện tượng rủi ro, bị mất đi bản năng thận trọng và lúc ấy sẽ dẫn... đến điều không thể sửa chữa được. Nhưng phải chăng chúng ta không quan sát thấy hiện tượng ấy cả trong hoạt động của các nhà báo? Họ có quyền đi xa đến đâu trong những hành động đi ngược lại ý nguyện của nhân vật, cho dù "vì lợi ích của chính nhân vật" trong phim?

Giờ đây tác phẩm của Taraxôp, được dự định xây dựng thành bộ phim phỏng vấn, đang có nguy cơ thất bại. Khi nhắc tới chiếc camera hoạt động cùng lúc, người nữ họa sĩ đã run lên vì

thần kinh căng thẳng. Những gì diễn ra trong buổi quay phim được nữ họa sĩ ấy gọi là "cuộc trình diễn tâm trạng một cách lộ liễu", là chỉ như thế thôi. Người ta đã phải từ bỏ phương pháp giao tiếp trực tiếp trước ống kính và tìm ra giải pháp khác cho bộ phim tài liệu có tính chất kể chuyện này.

"Khoảng cách cá nhân" trong đối thoại trên màn ảnh đã được trả giá bằng ***can dự nhân đạo của tác giả vào số phận của nhân vật trong phim****, có lúc phải mất nhiều tháng trời giao tiếp để cho phép họ cởi mở đối thoại với nhau ngay cả trước ống kính.*

Đáng tiếc là nhiều trường hợp sau khi nhóm làm phim ra đi rồi, thì chỉ còn lại "miếng đất bị đốt trụi".

Nhưng những cuộc gặp gỡ như vậy có thể dẫn đến những kết cục hoàn toàn khác.

Vào đầu những năm 1970, khi Ph.Phrancơ quyết định quay bộ phim nói về Chủ tịch nổi tiếng của nông trang tập thể là E.Caulin thì có những đồng nghiệp thân mật can ngăn ông đừng thực hiện bộ phim này: không đáng làm, vì ở đó mọi cái đã được quay phim cả rồi. Con người ấy biết bố trí ánh sáng tốt hơn chính người quay phim. Ở đó bãi cỏ bị dẫm nát đối với những người làm phim tài liệu. Đáng tiếc là các đồng nghiệp đã không lầm. Caulin quả thật đã biết cần quay phim về ông ấy như thế nào, cần nói những câu nói gì

trước ống kính. Vì các phóng viên đã thường xuyên đến thăm, cho nên ở ông Caulin đã có được một phản xạ điện ảnh có điều kiện. Hóa ra, có hai con người trong ông Caulin: một con người trong cuộc sống và một con người khác là dành cho điện ảnh". Con người thứ nhất là con người có những phẩm chất tâm hồn siêu phàm và có một lý lịch - tiểu sử lãng mạn, còn con người thứ hai là con người ở cương vị chủ tịch mà chúng ta đã từng thấy không ít trong những thước phim thời sự đã trình chiếu.

Nhiệm vụ không phải là huấn luyện nhân vật trong phim quen với sự hiện hữu của camera, mà là làm cho nhân vật quên đi chiếc máy camera.

Trong suốt mùa hè, đạo diễn và người quay phim đã quay cảnh nhân vật – trên cánh đồng, trong các trại chăn nuôi, trong những buổi lao động vào tối thứ bảy, cố gắng nắm bắt những tâm trạng khác nhau của ông ấy, những chi tiết sống động thường không lọt vào ống kính máy quay của những người làm phim thời sự. Kết quả sự tiếp xúc kéo dài ấy là bộ phim "Dấu vết của tâm hồn" được tuyên dương trong những cuộc thi quốc tế. Nếu không có bộ phim ấy thì khán giả điện ảnh không bao giờ được gặp gỡ nhân vật Caulin đích thực, mà họ mới phát hiện ra lần đầu trong bộ phim của G.Phrancơ và C.Zanxơmanit.

Đối với nhân vật trong phim thì không một cuộc tiếp xúc nào lại không để lại dấu ấn. Bằng

chứng là hồi thứ tư trong vở kịch của chúng ta. Người làm phim tài liệu chịu trách nhiệm đạo đức về tính chất của vở kịch ấy. Ngoài ra, trong lần nhân vật gặp gỡ với người phỏng vấn sau đó – trong thế kỷ truyền hình của chúng ta điều này ngày càng diễn ra nhiều hơn – hồi diễn sau vở kịch lại trở thành đoạn mở đầu cho hồi mới của vở kịch.

Rồi vòng tròn khép lại.

YẾU TỐ CHÂN LÝ

VỀ VẤN ĐỀ NHỮNG TIỀM LỰC KHÁC NHAU

Nhà thơ phải làm bùng lên đống lửa,
còn lửa thì từ trên trời giáng xuống.
X.Macsác

"Em Ôlếch, hãy nói cho tôi biết, số 0 là gì?". Em học sinh lớp hai đứng cạnh bảng. Trên tấm bảng là trục chữ số. Rõ ràng, vấn đề này xuất hiện lần đầu tiên đối với em. Trên nét mặt em hiện lên cả một loạt gam màu cảm xúc: vẻ tư lự ("chúng em chưa học điều này"), niềm hy vọng ("có thể sẽ có ai đó nhắc mình?"),vẻ bực bội ("chẳng nhẽ mình không biết cách trả lời ư?"). Một thoáng ngập ngừng, rất lâu. Sau hình ảnh trên phim đã vang lên hai lần đoạn nhạc. Bỗng nhiên... khuôn mặt của em sáng lên vẻ vui mừng về phát hiện đầu tiên. Em Ôlếch, bằng một giọng nói hân hoan ngắt quãng, đã tuyên bố rằng - đó là điểm trung lập nằm trên trục số. Điểm này không thuộc về những con số dương, mà cũng không thuộc về những con số âm".

Trong bộ phim truyền hình của đạo diễn A.Canhépxki ở Lêningrát có nhan đề "2 x 2 = x",

được quay tại trường học áp dụng "cách dạy thông qua sự sáng tạo", cảnh này là một trong những cảnh quay có tính chất biểu cảm nhất.

Nhưng nó có gì giống với cuộc phỏng vấn?

Trong đời sống thường nhật, nhiều khi gặp phải những tình huống như sau: một người hỏi, còn một người trả lời. Phòng cán bộ. Phòng hỏi đáp. Quầy bán hàng của siêu thị. Một người vi phạm luật giao thông trả lời các câu hỏi của cảnh sát giao thông, thí sinh trả lời các câu hỏi của viên thư ký hội đồng tuyển sinh, bệnh nhân trả lời các câu hỏi của bác sĩ chữa bệnh.

Trong những trường hợp như vậy,chẳng ai nghĩ đến sử dụng khái niệm "phỏng vấn". Tại sao vậy? Phải chăng vì lý do: loại hình giao tiếp được chúng ta gắn với khái niệm ấy lại không được hoạt động thường ngày theo quy định? Còn gặp gỡ với người phỏng vấn thì tự nó đã là một sự kiện rồi. Đó là cuộc trao đổi do nhà báo tổ chức và khởi xướng.

Nhưng nếu vậy cần gì đến tình tiết ấy trong phim? Phải chăng trước mắt chúng ta không phải là sự cố được quan sát thấy trong hoạt động thường nhật? Phải chăng đó không chỉ đơn giản là trường hợp tiêu biểu trong sinh hoạt ở trường học?

Vừa đúng như vậy, lại vừa không đúng như vậy.

Đúng như vậy, vì tình tiết ấy quả thật không vượt ra ngoài phạm vi một bài học ở nhà trường.

Không đúng như vậy, vì tình tiết ấy đã được cố tình "dựng lên", được ý đồ kịch bản chuẩn bị trước. Tình tiết ấy được tổ chức sao cho cả lớp học, cả "người được phỏng vấn" đều không hay biết.

Những người làm phim tài liệu cố gắng nắm bắt quá trình ra đời ý tưởng. Người ta thỏa thuận với thày giáo về công việc này và quyết định lựa chọn một em trong số những em hiếu động – một em dễ phấn khích về cảm xúc, có tính cách sôi động. Câu hỏi nêu ra cho em lại càng bất ngờ gấp bội – thông thường khi có sự hiện diện của người ngoài thì người ta gọi những em xuất sắc lên. Ngoài ra, người ta thỏa thuận sẽ hỏi em Ôlếch ngay khi bài học mới bắt đầu (trên má em còn rõ vết xước da sau vụ xô xát trong giờ nghỉ giải lao).

Tất cả những điều đó là những yếu tố của một chiến thuật được tính toán từ trước. Tuy nhiên, trên màn ảnh không có nhà báo thực hiện cuộc phỏng vấn. Vai trò của nhà báo được trao cho thầy giáo, nhằm mục đích duy trì bầu không khí hết sức tự nhiên của bài học (tình huống "phỏng vấn kín").

Em Ôlếch đã có phản ứng "tức thời" và hồn nhiên nhưng phản ứng ấy cũng đã được chuẩn bị ở mức độ như vậy. Hơn thế nữa, chính mức độ chuẩn bị - việc lựa chọn nhân vật, tình huống được tính toán - lại quyết định từ trước tính chất tự nhiên ấy trong hành vi ứng xử.

Trong xã hội học, người ta định nghĩa phương pháp phỏng vấn là phương pháp thu thập thông tin qua tổ chức đối thoại có mục đích giữa người phỏng vấn và người được hỏi. Nhưng hãy thử áp dụng định nghĩa ấy vào hoạt động thực tiễn báo chí... "Phương pháp thu thập thông tin" – bản thân sự kết hợp lại những từ đó đã chứa đựng một điều gì đó mang tính chất hết sức thực dụng. Nói gì thì nói, nhưng khái niệm "người thu thập thông tin" được chấp nhận trong xã hội học mang dư vị sắt thép của chức năng (khi các cuộc thăm dò xã hội học mang tính chất khuyết danh thì phương pháp ấy không gây ra những ý kiến phản bác: khoa học về các số nhiều của con người không quan tâm đến từng cá nhân riêng lẻ hoặc ý kiến cá nhân, mà quan tâm đến các típ người và những quan niệm của các nhóm xã hội).

Không. Ấn tượng do tình tiết trong bộ phim truyền hình của A.Canhépxki – bộ phim "2 x 2 = x" – tạo ra lại rất ít liên quan đến việc "thu thập thông tin", chí ít thì cũng theo cách hiểu truyền thống về từ ngữ này. Xét cho cùng, số 0 là gì thì chúng ta có thể biết được điều đó qua bất kỳ cuốn sách giáo khoa nào về toán học. Vả lại, xin làm ơn cho biết xem trong suốt khoảng thời gian ngừng lại rất hồi hộp ấy thì khán giả truyền hình thu thập được thông tin nào đây?

Rõ ràng, sẽ là chưa đủ nếu định nghĩa cuộc

phỏng vấn truyền hình là cuộc đối thoại giữa hai người, trong đó một người hỏi, còn người kia trả lời, thậm chí có bổ sung thêm rằng cuộc trò chuyện ấy được tổ chức nhằm mục đích thu thập thông tin và trong đó nhà báo đóng vai trò khởi xướng.

Ngoài ra, cần phải làm cho những câu trả lời của người đối thoại gây được sự quan tâm của xã hội. Hoặc phải làm cho chính người đối thoại gây được sự quan tâm của công chúng, - ví dụ, đó là nhân chứng của một sự kiện gây xôn xao, là nhân vật thời sự, một người đã tham gia vào cuộc thí nghiệm có thể đưa đến những hệ quả xã hội có tầm quan trọng không nhỏ. Nói đúng ra, em học sinh Ôlếch 9 tuổi – được chúng ta coi là người tham gia vào cuộc thí nghiệm sư phạm ấy – là đại diện của thế hệ chưa biết tới những van điều chỉnh nhiên liệu của động cơ.

Nhưng những phát hiện như vậy diễn ra trên màn ảnh ít hơn nhiều so với mức độ chúng ta muốn.

Đối với nhà báo không có gì nguy hiểm hơn là sự khẳng định cho rằng phát biểu trước ống kính camera hầu như là một thể loại truyền hình dễ dàng nhất và dễ thực hiện nhất.

Tưởng chừng, hơn ai hết, nhân vật biết rõ nội dung của cuộc đối thoại. Như người ta vẫn nói, nhân vật là người nắm những con bài trong tay. Hãy để cho nhân vật kể chuyện. Phải

chăng vì lý do ấy mà có một số người dẫn chương trình không những sẵn sàng dành cho nhân vật phát biểu, mà còn dành chiếc micrô cho nhân vật nữa? (Muốn biết xem thái độ của nhà báo như thế nào khi quá tin tưởng trao công cụ sản xuất, chẳng hạn cho anh công nhân lái máy cày, nếu như chính anh công nhân kia lại đề nghị hãy để anh ta tạm thời cày ruộng của nông trang tập thể?).

Trên màn ảnh, phóng viên đang phỏng vấn một kỹ sư nông nghiệp: "Xin anh hãy kể điều gì đó về các ngôi sao. Khán giả muốn biết xem...". Người đối thoại với phóng viên ấy đã dành nửa thế kỷ cho môn khoa học của mình, anh ta cảm thấy khó chịu khi nghe thấy mấy từ "điều gì đó". Nhưng sẽ chỉ uổng phí thời gian nếu trách móc một nhà báo như vậy, khi anh ta lầm lẫn giữa lý thuyết tương đối với thuyết xác suất, trách móc rằng anh ta không chuẩn bị tốt cho cuộc phỏng vấn. Nhà báo ấy không quan tâm đến nhân cách của người đối thoại, cũng không quan tâm tới bản chất của chủ đề được đề cập. Khi quay sang nghiên cứu tài liệu thì có thể anh ta sẽ không tìm thấy gì bổ ích, mà ngược lại, anh ta sẽ không còn hiểu được những điều mà anh ta đã biết được trước đó. Nhà báo ấy không có đủ lòng nhiệt tình để muốn hiểu rõ lôgích nội tại của sự việc, của sự gắn kết qua lại đột nhiên của những sự việc ấy, anh ta cũng không biết đến những

nỗi đau khổ, cũng như những niềm vui sướng khi nắm chắc được chủ đề.

Nhà phẫu thuật nổi tiếng, giáo sư V.Phranxép nói như thế này: "Tôi muốn người phóng viên không chỉ đơn thuần gật đầu theo những lời tôi kể ra, mà phải bất đồng về điều gì đó, tranh cãi về điều gì đó, phải phát biểu quan điểm của mình. Sở dĩ tôi nói như thế, vì đơn giản tôi không thể hình dung được làm sao có thể tiến hành một cuộc trò chuyện về một vấn đề phức tạp với một con người - nếu nói một cách nhẹ nhàng - không hiểu biết - mà tất cả ưu điểm của anh ta là có thể xông đến gặp bất kỳ ai để làm việc ấy một cách rất nhanh nhẹn".

Khi mời nhân vật đến trường quay truyền hình, những nhân vật thuộc diện nói trên đã không chịu khó đưa ra cho bản thân mình những câu hỏi sau đây: câu chuyện sắp diễn ra nhằm mục đích gì; anh ta sẽ làm rõ những khía cạnh nào của vấn đề; anh ta sẽ để lại nơi khán giả truyền hình ấn tượng như thế nào về nhân cách của người đối thoại? Nhưng những nhà báo làm công việc phỏng vấn lại có sẵn một lô những câu gợi mở không biết mệt mỏi: "Xin hãy kể về những thành công của mình...", "Xin hãy cho biết về các kế hoạch của mình...", "Quý vị thích gì nhất trong thành phố của mình?". Cùng lắm có thể nở nụ cười xin lỗi trước câu nói ấy: "Còn bây giờ là câu hỏi truyền thống...". Và rồi cũng

nở nụ cười như thế khi nghe câu thú nhận gây sửng sốt: "Trong thành phố của quý vị, điều làm tôi thích nhất là con người".

Dùng những câu trả lời vô nghĩa để trả lời cho qua chuyện trước những câu hỏi dồn dập, sôi nổi của người phỏng vấn, những người tham gia chương trình nhiều khi lại có cách ứng xử mà họ cho là người ta mong đợi ở họ. Nhưng tình hình còn tồi tệ hơn khi một số nhà báo phỏng vấn không trông đợi điều gì khác hơn. Những nhà báo ấy không coi trọng những câu hỏi được đưa ra. Điều quan trọng là người được hỏi cứ phát biểu.

Trong những cuộc đối thoại như thế, người đối thoại chỉ là nhân vật mang tính ước lệ. Thật ra, bản thân nhà báo cũng vậy thôi, trên màn ảnh người ta thấy những câu chuyện trò không có chủ đề. Cuộc chuyện trò ấy tựa hồ như được ghi lại trên băng đục lỗ. Các câu hỏi thì tự chúng được nêu ra, những câu trả lời tự chúng...

Nhưng khả năng biết đưa ra những câu hỏi "về thực chất vấn đề" sẽ không được đưa ra nếu người hỏi thiếu hiểu biết về vấn đề ấy. Cho nên, trước khi nghe câu trả lời đầu tiên của người đối thoại, thì nhà báo nắm vững nghề nghiệp phải tìm hiểu nhiều nguồn thông tin khác – từ các nguồn xuất bản, các nguồn tư liệu tạo hình và âm thanh. Đ.Luncốp phân tích như sau về tình huống đó: "Tôi kinh ngạc nhận ra rằng khi tôi ít

hiểu biết về chủ đề nào đó, tôi đã tạo cơ hội tốt để người ta phát biểu, nhưng tôi đã thu được rất ít thông tin từ họ... Ở đây, tất cả đều công bằng. Chúng ta uổng công hy vọng rằng dùng đồng năm xu để đổi một đồng rúp. Năm xu chỉ đổi được năm xu, còn rúp thì đổi lấy rúp".

Vào giữa những năm 30 của thế kỷ XX có một nhà báo và cũng là chuyên gia về các vấn đề quân sự là người Đức, vì lo sợ bọn quốc xã, nên đã chạy sang nước Anh. Sau đó vài năm, ông này cho xuất bản ở Luân Đôn một cuốn sách nói về cơ cấu của quân đội phátxít. Cuốn sách này trình bày về các chức vụ cao nhất trong Bộ Tổng tham mưu và 168 viên tướng. Tại Đức, cuốn sách này đã gây chấn động như quả bom vừa nổ? Cơ quan Gestapo đã nhận được lệnh bằng mọi cách phải đưa được tác giả cuốn sách ấy về Béclin và tìm cho ra tất cả những tên đồng bọn.

Bọn quốc xã đã vạch ra kế hoạch bắt cóc. Người chủ cửa hàng sách ở thành phố Balơ đã mời ông Bectôndơ Giacốp – tác giả cuốn sách kể trên – sang Thụy Sĩ để thảo luận các công việc kinh doanh xuất bản. Ông Bectôndơ Giacốp đã không hề hay biết rằng người mà ông ta gặp gỡ ngồi cùng bàn trong nhà hàng ăn uống chính là một điệp viên của cơ quan mật vụ Đức. Trong cốc rượu mà Giacốp nâng lên uống để chúc thành công cho công việc hợp tác đã có thuốc gây mê. Nửa giờ sau thì người chủ hiệu sách ấy

nhờ anh bồi bàn giúp đưa "ông bạn quá chén" vào ô tô. Ông Giacốp tỉnh dậy trong cơ quan mật vụ của Gestapo.

Trong cuộc hỏi cung đầu tiên, ông trả lời: "Tất cả những gì tôi công bố trong sách, đều rút từ các báo". Thật vậy, bằng việc nghiên cứu kỹ lưỡng các nguồn tư liệu xuất bản, đặc biệt là những tin tức của báo chí địa phương (những bài điếu văn, những cột báo đăng tin thời sự của giới thế tục về những buổi nghi lễ kết hôn, trong đó có liệt kê các "quan chức cao cấp" của giới quân sự có mặt và vân vân), tác giả đã biết cóp nhặt từng mẩu thông tin để dựng lên một bức tranh mà người ta coi là bí mật quốc gia có tầm quan trọng đặc biệt.

Trong khi ấy đã nổ ra sự cố ngoại giao: Thụy Sĩ đòi trao trả công dân Anh đã bị bắt cóc. Cuối cùng thì ông Giacốp đã được thả về.

Trong thời đại chúng ta, việc chuẩn bị của nhà báo chuyên nghiệp - để thực hiện cuộc phỏng vấn làm rõ một chân dung hoặc một vấn đề – đôi khi chẳng khác gì công việc của một nhân viên tình báo, chỉ khác ở chỗ là tác giả cuộc phỏng vấn hành động có lợi cho nhân vật được phỏng vấn (những đoạn phim thời sự chính trị của V.Hainốpxki và G.Sôiman là ngoại lệ khẳng định quy tắc). Những cuốn sách viết về những vấn đề chuyên biệt, các loại sách cẩm nang, các tài liệu trên báo chí định kỳ, những số

liệu thống kê, các thư từ và nhật ký đều chứa đựng những thông tin vô giá cho cuộc trò chuyện sắp diễn ra. Các nguồn trợ giúp cho nhà báo là khoa học lưu trữ phim quốc gia, khoa học lưu trữ ghi âm và ảnh rất phong phú. Sau hết, đó là "tài liệu sống" – những cuộc trao đổi với các nhân vật có thẩm quyền trong vấn đề được nghiên cứu, với các đồng nghiệp và với bạn bè của nhân vật.

Việc nghiên cứu tài liệu "bằng phương pháp đào sâu" đôi lúc dẫn đến những phát hiện không dự đoán trước được.

Tại ngôi làng Secnhanôiê, các nhà làm phim tài liệu chuẩn bị quay bộ phim "Các con em nông dân, hay là mùa thi cử". Ý tưởng của bộ phim này là mỗi thế hệ đều có những thử thách của mình và không có người nào lại chưa trải qua thi cử. Thế rồi có một nhân vật dự định cho xuất hiện trong bộ phim này, chị V.Nikittina - một phụ nữ khiêm tốn và ít nói, khi đang chuyện trò với tác giả kịch bản bỗng buột miệng: "Chị có biết không. Tại nơi đây đã có thời tôi trải qua kỳ thi - bằng cách nào tạo ra được quả bom ở trong hộp diêm". Hóa ra, trong những ngày gay go nhất của chiến tranh, khi quân Đức suýt nữa chiếm được ngôi làng này, thì hàng đêm người ta đã bí mật chở người nữ đoàn viên thanh niên cộng sản ấy đến dự lớp huấn luyện tại trường dạy các hoạt động phá hoại, để đào tạo trở thành nữ du kích. Trong

cuộc thi ấy người ta giao nhiệm vụ cho chị là tạo ra một quả mìn trong hộp diêm.

Tình tiết này được đưa vào kịch bản. Sau khi bộ phim này được trình chiếu, toàn thể dân chúng ở ngôi làng này đã không thể tin được: chừng ấy năm người phụ nữ này đã im lặng, không một ai biết chuyện đó. Về sau người ta cật vấn mãi: liệu có phải các nhà làm phim tài liệu nghĩ ra câu chuyện này không?

Thoạt đầu, dù có ngạc nhiên như thế nào đi nữa, nhưng ở người phỏng vấn có sự chuẩn bị tốt thì hầu như không có những câu hỏi mà khi đưa ra, tự bản thân người phỏng vấn lại không thể cố gắng trả lời thay cho người đối thoại hoặc ít ra dự đoán trước tính chất của câu trả lời (dĩ nhiên, ở đây không nói đến phóng sự được thực hiện tại nơi xảy ra sự kiện). Làm sao có thể đoán biết trước hành vi và những suy nghĩ của một người, cho dù cuộc trò chuyện với người ấy còn chưa diễn ra, đoán biết trước những tình huống bất ngờ vẫn thường xảy ra trong bất cứ cuộc giao tiếp nào? *Nhưng vấn đề là ở chỗ cuộc đối thoại diễn ra trước ống kính chỉ là mở đầu đối với người đối thoại, còn nhà báo thì đã tiến hành cuộc trò chuyện ấy ngay từ khi anh ta bắt tay vào nghiên cứu tài liệu. Giai đoạn đối thoại trên màn ảnh chỉ là giai đoạn cuối trong cuộc trò chuyện được mở đầu bằng một cách gián tiếp ấy.*

Nhà báo truyền hình người Etxtônia Ranh

Carêmaê giải thích ý tưởng này như sau: "Người đối thoại với chúng ta là chuyên gia trong lĩnh vực của mình. Người ấy không cần chuẩn bị việc thể hiện mình là thợ mỏ, là ca sĩ hay là ngư dân. Nhưng để tiến hành cuộc trao đổi với người ấy thì người phóng viên, nếu không muốn bị rơi vào tình huống khó xử, phải tạm thời học cách trở thành người thợ mỏ, ca sĩ, ngư dân một chút".

Môi trường giao tiếp sống động chỉ tồn tại ở chỗ nào có ***những tiềm lực khác nhau*** *- giữa địa vị nghề nghiệp hoặc địa vị trong cuộc sống của người đối thoại và địa vị tác giả của nhà báo.* Nhưng nếu địa vị thứ nhất được quyết định bởi chính tiểu sử của nhân vật, thì địa vị thứ hai được hình thành ở người phỏng vấn trong tiến trình chuẩn bị cho cuộc gặp gỡ sắp xảy ra. Giai đoạn này được kết thúc bằng việc soạn ra những câu hỏi.

Việc thu thập và nghiên cứu các sự việc, việc soạn thảo các câu hỏi, việc xác định cung bậc tâm lý của cuộc trò chuyện sắp diễn ra. Đó là ba nhiệm vụ được đặt ra trước khi diễn ra cuộc đối thoại trên màn ảnh.

Một danh mục các câu hỏi được soạn ra một cách hoàn hảo thì sẽ lớn hơn là tổng số những câu hỏi (giống như một công trình kiến trúc không phải đơn giản là một khối những viên đá được kết dính với nhau). Ngay cách sắp xếp thứ

tự các câu hỏi cũng phản ánh lôgích của sự phát triển chủ đề và nhiều khi một số phương án của sự phát triển ấy – tùy thuộc vào phản ứng của người đối thoại.

Một thái độ cảm thông cần thiết cho một người này, nhưng lại không làm vừa lòng người khác, vì người ấy cho rằng cử chỉ ấy của nhà báo là sự lịch thiệp bề ngoài. Trong trường hợp này, tốt nhất nên đưa người đối thoại vào chính vấn đề trực tiếp – buộc người ấy phải bảo vệ những quan điểm và những nguyên tắc của mình. Những câu trao đổi có tính chất kích động sẽ buộc người đối thoại phải bảo vệ quan điểm của mình một cách nhiệt thành nhất. Chính sự nhiệt thành ấy bộc lộ thái độ của người đối thoại đối với vấn đề được hỏi, và làm bộc lộ những nét quan trọng nhất trong tính cách của người đối thoại.

Sự sẵn sàng của người tiến hành cuộc phỏng vấn không chỉ là việc biết rõ cần hỏi về vấn đề gì, mà còn là biết rõ về cách hỏi: đưa ra câu hỏi dưới hình thức gì, ưu tiên lựa chọn tình huống phù hợp với tính cách của nhân vật mình sẽ hỏi.

Ví dụ, một người tham gia những buổi quay phim vào những năm 1970 vốn là một kỹ sĩ, sau này là giám đốc nông trường quốc doanh. Ông này là một người nóng tính đến mức là trong khi diễn ra cuộc trò chuyện thì đừng nên tiến gần đến ông ở khoảng cách một với tay – ông ta có thể xô ngã

anh. Tưởng chừng như nếu đưa ông ta thanh kiếm thì ông ta lập tức sẽ vung kiếm lên với toàn bộ sức lực. Để ngắt lời ông, nhà báo đã hỏi: "Tôi biết, đồng chí đã bị cảnh cáo hai mươi hai lần rồi, vậy những lần cảnh cáo tiếp theo sẽ tác động đến đồng chí như thế nào?". Nhân vật im lặng. Ông ta ngước nhìn với vẻ thắc mắc. Im lặng. Sau đó ông ta chìa bàn tay ra "Đây, anh nhìn xem – bàn tay đầy chai sạn. Khi ta cày đất, thoạt đầu thường bị đau. Về sau ta quên nó đi. Bàn tay không còn biết cảm nhận. Đấy, những lần cảnh cáo cũng vậy thôi". Câu trả lời ra đời ngay trước mắt người xem, khiến nó có một sự biểu cảm đặc biệt.

Khi người đối thoại cảnh báo rằng anh ta đã quen phát biểu trước công chúng, thì lời tuyên bố ấy có thể làm cho nhà làm phim tài liệu dày dạn kinh nghiệm phải cảnh giác. Nhà làm phim hiểu rõ rằng, mặc dù trước mặt mình là một chuyên gia rất giỏi, am hiểu công việc của mình, nhưng bạn đọc có thể cảm giác đó là vẻ bề ngoài để phô diễn.

Khi bắt tay vào làm bộ phim chuyên đề, L.Canhepxki đã nhờ đến sự giúp đỡ của giáo sư kinh tế học nổi tiếng. Vị giáo sư ấy nhất quyết tuyên bố: "Tôi chỉ đồng ý tham gia vào bộ phim của anh với một điều kiện. Anh hãy hứa rằng anh sẽ không dùng tôi để thử nghiệm các trò ảo thuật của anh". Đạo diễn đã không hiểu, và hỏi lại: "Làm gì có những trò ảo thuật nào?".

"À. Những trò ảo thuật của các vị đạo diễn – đó là những chiếc camera được giấu kín, những chiếc micrô được giấu dưới ve áo choàng... Tôi có thể khẳng định với anh rằng tôi nói năng thoải mái và biết trình bày những suy nghĩ của mình mà không cần đến những thứ kích thích". Đạo diễn đồng ý và... đã làm theo cách của mình.

Trong khi quay người ta đặt hai camera trong trường quay. Một chiếc đặt đối diện chạy kêu ầm ầm, còn chiếc camera khác thì đặt ở bên sườn và được lẳng lặng cho chạy vào những lúc thay băng từ ở máy camera thứ nhất. "Vừa rồi đồng chí nói rất hấp dẫn, - đó là lời của đạo diễn nói với vị giáo sư trong những giây phút nghỉ, - nhưng tôi chưa hoàn toàn hiểu rõ một chi tiết..." "Điều này hết sức đơn giản!" – người đối thoại quay về phía đạo diễn và kể lại suy nghĩ của mình một cách rõ ràng hơn và dễ hiểu hơn. Sau đấy tình huống ấy lại được lặp lại: người ta thấy vang lên lời độc thoại để ghi vào máy camera hoạt động công khai và vào khoảng thời gian giữa là đoạn giải thích cho người nghe không am hiểu ngồi bên cạnh. Khi những thước phim tài liệu ấy được hoàn chỉnh, đạo diễn đã mời vị giáo sư ấy đến phòng chiếu phim. "Tôi đã không giữ lời hứa của tôi và giờ đây tôi trao thân mình vào tay ông đây. Ông sẽ quyết định xem nên lấy phiên bản nào trong số hai phiên bản để đưa vào bộ phim". Sau khi xem xong bộ phim trong sự yên lặng kéo dài. Cuối cùng thì

vị giáo sư ấy giang tay ra và nói: Anh đã thắng...".

Trong cả hai phiên bản, người đối thoại đều nói có sức thuyết phục. Những khi quay về phía camera được đặt trước mặt, thì vị giáo sư ấy nói bằng giọng nói quen thuộc của một vị giảng viên đứng trên bục giảng (bản thân ông đang làm công tác giảng dạy tại trường đại học), thì trong phiên bản thứ hai khoảng cách giao tiếp lại mang tính chất tin cậy, hấp dẫn, còn giọng nói thì hết sức giống giọng nói đời thường.

Có một cuộc thí nghiệm đáng lưu tâm đã được thực hiện tại Khoa Tâm lý học của Đại học Tổng hợp Mátxcơva. Người ta đề nghị một số em học sinh lớp 10 hãy đọc một cách chăm chú một bài viết khoa học và kể lại nội dung của bài viết ấy. Một số em phải kể lại cho bất kỳ một bạn học nào cũng được, và sau đó kể lại cho toàn thể lớp học. Những em khác thì phải làm ngược lại. Và kết quả là: kể lại trước cả lớp mang tính chất biểu cảm hơn – cả về điệu bộ, về lời nói, về ngữ điệu – nếu trước đó đã diễn ra lần kể lại cho một bạn của em thôi. Do xét đến khả năng có những ý kiến phản bác và hoài nghi, người kể đã sử dụng những câu hỏi có tính chất hùng biện, lựa chọn những ví dụ có sức thuyết phục nhất, lời nói của em mang tính chất đối thoại. Còn trong trường hợp thứ hai thì câu chuyện kể lại có tính chất độc thoại, hướng vào các chuẩn mực của văn viết chính thức.

Một cuộc đối thoại ngắn ngủi trên màn ảnh có thể làm tốn mất nhiều tuần lễ tìm kiếm của nhà báo.

Phải mất một năm lao động mới có được cuộc trò chuyện kéo dài 4 giờ (sau này được rút ngắn còn 50 phút chiếu trên màn ảnh) với một lính đánh thuê ở Cônggô - tên lính Muylơ! Các nhà làm phim tài liệu đã phải đặt ra trước hơn một trăm câu hỏi và mấy trăm câu trả lời có thể có, ấy là chưa kể đến những khả năng có thể chuyển từ đề tài này sang đề tài khác. Khi chuẩn bị thực hiện cuộc gặp gỡ, các tác giả của bộ phim truyền hình ấy trông giống như người bộ hành khi bước ra khỏi nhà, trời nắng nhưng vẫn mang theo chiếc ô, đề phòng trường hợp trời bỗng nhiên đổ mưa. "Chiến dịch Cô-Muy" là bộ phim đã được soạn thảo đến những chi tiết nhỏ nhất – cuộc chiêu đãi tại một nhà hàng sang trọng (có hai món thịt hoẵng quay và nai hầm) cùng chiếc vé hiếm hoi để biếu tặng bà Muylơ đến dự buổi hòa nhạc có tên là "Người phụ nữ tuyệt diệu của tôi" diễn ra đúng vào những giờ mà phu quân của bà ta phải trò chuyện với các nhà báo. Ngay cả sở thích của tên thiếu tá chỉ huy lính đánh thuê rất ưa chuộng loại rượu hồi – một đồ uống ưa thích của các tên lính đánh thuê hiện đại – cũng được kịp thời tính đến trong bản danh sách dài các loại rượu mời hắn.

"Khi bắt tay vào cuộc trò chuyện, chúng tôi đã

biết rõ về con người đang ngồi trước ống kính camera, biết rõ tất cả, thậm chí còn nhiều hơn là hắn nhớ về bản thân hắn". Đó là lời khẳng định của V.Hainốpxki và G.Sôiman, cũng là lời thú nhận rằng họ đã phải làm việc một năm và 4 giờ để xây dựng bộ phim "Một con người đang cười". Lời khẳng định ấy không phải là câu nói mang tính phóng đại.

Không có gì là lạ khi ta thấy phản ứng sôi nổi của các nhà báo chuyên nghiệp trước câu hỏi vô hại: "Các phóng viên truyền hình làm gì trong khoảng thời gian họ không tiến hành phỏng vấn?".

QUỶ DỮ VÀ NHỮNG LỜI RĂN CỦA NGƯỜI PHỎNG VẤN

Tôi cho rằng tất cả các bệnh nhân tâm thần đều bị quỷ dữ làm mất lý trí. Nếu các bác sĩ xem những căn bệnh ấy là do những nguyên nhân tự nhiên là vì họ không hiểu quỷ dữ hung hãn và có sức mạnh đến mức nào.

Luythe

Phóng viên hỏi một ông cụ trong làng:
- Cụ đến đâu để mua sắm đồ?
- Tôi đi tàu hỏa đến một ngôi làng lớn.
- Cụ đi đường hết bao nhiêu thời gian?
- Bằng số thời gian tàu chạy.

- Nhưng cụ còn phải đi 5 kilômét mới đến ga?
- Tôi đang đi đây.
- Cụ đi hết bao nhiêu thời gian?
- Bằng số thời gian mọi người đi.
- Lần cuối cùng cụ đi tàu là bao giờ?
- Ngày hôm kia.
- Cụ ra khỏi nhà vào giờ nào?
- Vào lúc tôi lùa bò ra, rồi đi luôn.

Dĩ nhiên, người đưa ra câu hỏi là người thành thị. Anh ta tính giờ theo giờ và phút. Điều đó thì người đối thoại không hề nghĩ tới.

Nhà xã hội học, khi bình luận cuộc đối thoại này, đã nhấn mạnh rằng nghệ thuật đặt ra câu hỏi đòi hỏi ở người hỏi phải biết cách thoát ra khỏi những khái niệm trong đó anh ta đã lớn lên cùng với chúng.

Người sinh viên nhìn ra thế giới theo cách khác với cách nhìn của mẹ anh ta là một người nội trợ, khác với cách nhìn của bố anh ta là người lái đoàn tàu điêzen hoặc khác với cách nhìn của bà hàng xóm là người bán hàng trong cửa hàng thực phẩm. Mỗi người trong số đó cảm nhận cuộc sống theo cách của mình. Nếu chúng ta muốn tiếp xúc được với người đối thoại, thì cần phải đặt vấn đề đúng cách và đặt câu hỏi với giọng điệu duy nhất đúng.

"Cháu yêu ai hơn – yêu bố hơn hay là yêu mẹ hơn?" – một người lớn hỏi bâng quơ một em bé. Cháu Nikita ba tuổi rúc người vào một góc nhà

và từ chối nói chuyện với vị khách thiếu giáo dục ấy. Sau khi đưa ra câu hỏi không đúng, thì người ta không thể đẩy phóng viên đó vào góc tường của trường quay. Nhưng người đối thoại có thể im lặng trầm ngâm. Dừng những câu trả lời bâng quơ để trả lời cho xong chuyện với người dẫn chương trình, người đối thoại chỉ hiện diện trên màn ảnh để làm ra vẻ chuyện trò. Nhà báo thì bị mất phương hướng. Anh ta đã chuẩn bị rất lâu cho cuộc gặp gỡ này, vậy mà người đối thoại lại có thái độ không muốn trò chuyện. Thật là rủi ro quá!

Để không dung túng cho sự cám dỗ thích thanh minh cho những sai lầm của mình chỉ là do âm mưu của những lực lượng phía khác nên người ta đã đề ra nhiều nguyên tắc cho việc tiến hành phỏng vấn và những đòi hỏi đối với việc đưa ra các câu hỏi. Có hàng mấy chục quy tắc ghi trong các tài liệu giáo khoa và nhiều hướng dẫn về phương pháp phỏng vấn. Điều tai hại là: để không vi phạm những quy tắc này, thật sự cần phải có một trí nhớ hết sức tốt.

Đó là lý do vì sao ở đây chúng tôi chỉ đề cập một số điều răn này thôi:

Điều răn thứ nhất: tính rõ ràng và sự ngắn gọn

Nếu người đối thoại không hiểu câu hỏi, thì lỗi là ở người phỏng vấn, chứ không phải ở người đối thoại. Khi đưa ra câu hỏi, người phỏng vấn đã không xét đến trình độ học vấn của

người đối thoại với mình, những từ ngữ người ấy quen dùng do nghề nghiệp hoặc do lứa tuổi.

Một câu hỏi hay là câu hỏi được đưa ra hết sức phù hợp với ngôn ngữ của người đối thoại. Tác giả của một tài liệu hướng dẫn xa xưa về nghệ thuật hùng biện đã thốt lên như thế này: "Hãy nhường cho các nhà thơ những câu chữ ít khi được dùng, hãy nhường cho các triết gia những câu chữ thâm thúy! Khi nói về nhà hùng biện nếu bảo rằng người đó nói sâu sắc thì chẳng khác gì xúc phạm ghê gớm người ấy".

Cũng như mọi nguyên tắc, nguyên tắc này cũng có ngoại lệ: đó là trường hợp khi mà ngôn ngữ của người đối thoại có ít điểm chung với ngôn ngữ của khán giả truyền hình.

... Trên màn ảnh là cuộc phỏng vấn về những vấn đề thuộc lĩnh vực vận chuyển hành khách. Câu chuyện đang được đề cập là những lộ trình mới, những giờ cao điểm, tình trạng xếp hàng chờ đợi tại các điểm chờ xe buýt – tóm lại, đó là những vấn đề liên quan đến tất cả mọi người, vì đa số trong chúng ta đều là hành khách đi tàu xe. Đáp lại câu hỏi của nhà báo, người đối thoại lôi ra những câu chỉ dẫn: "Mặc dù đã có những biện pháp mang tính nguyên tắc nhằm đảm bảo sự đi lại của hành khách trong khu vực kể trên...". Sau đó, người ấy đưa ra những con số dồn dập – thật quá nhiều để có thể kịp suy ngẫm. Các bản đồ thay đổi quá nhanh để có thể

kịp nhìn rõ chúng. Lẽ ra phải chuyển câu chuyện đang trao đổi sang ngôn ngữ của những người khách bộ hành và những hành khách đi tàu xe, thì bản thân người dẫn chương trình lại bắt chước người đối thoại với mình. "Thưa ông Vladimia Ivanôvích, xin ông giải thích về những phương tiện vận chuyển hành khách kiểu mới..." (Vấn đề đang được đề cập là những chiếc ôtô buýt thông thường!).

Thật khó hình dung được trường hợp như thế này: Một người quen đang nói chuyện với quý vị trên điện thoại, khi trả lời câu hỏi: "Anh đang làm gì đấy?", lẽ ra nên trả lời rằng: "Tôi đang xem tivi" thì lại trả lời thế này: "Tôi đang theo dõi hình ảnh chiếu trên màn ảnh của thiết bị thu hình thuộc kiểu máy siêu tần". Tuy nhiên, những kiểu nói như vậy trong chương trình truyền hình không phải là trường hợp hiếm thấy.

Muốn cho người đối thoại hiểu rõ câu hỏi thì người đưa ra câu hỏi ấy cũng phải hiểu rõ chúng. Nhưng ngay cả quy tắc hiển nhiên ấy không phải bao giờ cũng được tuân thủ. Tại cuộc hội thảo toàn quốc về phóng sự truyền hình, có một nhà báo nữ, khi thực hiện cuộc phỏng vấn điều tra, đã hỏi như thế này: Có nên trừng phạt trẻ em không? Đồng thời, lần nào cũng bỏ ra không ít thời gian để nêu lại thực chất của vấn đề. Có nên trừng phạt trẻ em không - đó không phải là vấn đề cần tranh luận. Ngay cả người lớn cũng

cần bị trừng phạt (nếu không, cần gì phải đề ra bộ luật hình sự!). Nhưng cần lựa chọn áp dụng những hình thức trừng phạt nào thì đó lại là vấn đề khác. (Ông Xukhômlinxki cho rằng biết cách trừng phạt là biểu hiện trình độ cao của nghệ thuật sư phạm, mà ý nghĩa của việc trừng phạt ấy là sự chuộc lỗi của đứa trẻ).

Sai lầm cổ điển của người phỏng vấn mới vào nghề là cố gắng cùng một lúc đưa ra nhiều câu hỏi, khiến cho người đối thoại bị lúng túng: người ấy không biết trước hết cần trả lời câu hỏi nào, sau khi trả lời xong câu hỏi thứ nhất thì quên những câu hỏi sau, nên lại phải nhắc lại những câu hỏi ấy.

Như mọi người đã biết, sau khi nghe xong một bản tối hậu thư dài dằng dặc, các cư dân ở Lacônia đã trả lời với vẻ lịch sự rằng họ đã quên mất đoạn đầu của bản tối hậu thư, còn đoạn cuối thì họ không hiểu vì đã quên đoạn đầu.

Xứ Lacônia để lại cho thế giới khái niệm "lacônit" – nói ngắn gọn, súc tích – "Đừng nói dài vì cuộc đời ngắn ngủi". Câu châm ngôn ấy thật hết sức rõ ràng, mà nói rõ ràng tức là nói ngắn gọn.

Đối với các nhà sử học, thì việc giành thắng lợi trong cách nói không thua kém việc giành thắng lợi trên trận địa. Người ta có thể lãng quên những trận thắng, nhưng người ta không quên những câu nói. Khi vua xứ Maxêđônia

Philíp bao vây thành phố Lacônia kể trên, tuyên bố dứt khoát với cư dân xứ này: "Nếu các ngươi không đầu hàng và ta chiếm được thành phố của các ngươi thì đừng hòng hy vọng ta thương hại", - rõ ràng câu trả lời chỉ vỏn vẹn là: "Nếu...".

Điều răn thứ hai: Đừng đưa ra những câu hỏi cụt ý.

"Ví dụ, nếu đưa ra câu hỏi: "Thực chất thắng lợi của anh là gì?", thì không phải ai cũng trả lời câu hỏi ấy một cách đúng đắn. Tôi đã nghe câu hỏi ấy cách đây không lâu trong một chương trình truyền hình. Một người nào đó cứ lúng túng mãi không biết trả lời ra sao. Thấy vậy, người dẫn chương trình bắt đầu diễn giải bằng những câu hỏi khác cho người ấy: "Anh thực sự yêu thích công việc của mình chứ?" (đây là người giật giải quán quân của nước cộng hòa trong việc cày ruộng). Người kia trả lời: "Vâng, tôi yêu thích công việc của mình". Người dẫn chương trình hỏi tiếp: "Chắc chắn là anh đã có hứng thú đối với những cuộc thi như vậy chứ?". Anh ta lại hỏi: "Chắc chắn những người lớn tuổi hơn đã giúp đỡ anh chứ?". Người lái máy cày nhất trí: "Vâng, dĩ nhiên, thực ra là như vậy...". Vậy là người dẫn chương trình đã nhận được những câu trả lời mà bản thân anh ta đã biết từ trước, chứ không phải là những câu trả lời mà anh ta và khán giả truyền hình có thể nghe thấy".

Người phân tích tình huống đáng buồn và hết sức quen thuộc này trên màn ảnh không phải là một nhà phê bình, mà là một khán giả truyền hình - Giám đốc Viện nghiên cứu nông học A.Butvitit (trong thời đại chúng ta khán giả truyền hình là những nhà phê bình khắt khe nhất) khi nói về các phóng viên làm phóng sự, đã nhận xét rằng trong số họ có những người thực hiện các chương trình của mình với tốc độ của một chuyến xe lửa tốc hành, chạy suốt không có trạm dừng chân trong lộ trình, khiến người đối thoại ngơ ngác, thậm chí không dám bước lên bậc lên xuống khi tàu chạy hết tốc độ. Trên thực tế, vai trò của người ấy quy tụ lại chỉ là khẳng định rõ hơn những thông tin và kiến thức nghèo nàn của nhà báo.

Một câu hỏi đòi hỏi câu trả lời cộc lốc chỉ hợp lý trong tình huống người dẫn chương trình nhờ câu hỏi ấy có thể tránh được sự trình bày chi tiết để giới thiệu khách mời ("Có phải quý vị là một trong số những người đã tích cực tham gia soạn thảo đề án này không?") hoặc trong trường hợp chúng ta muốn người đối thoại đưa ra ý kiến dứt khoát hoặc suy nghĩ tổng kết của mình ("Vậy thì nói chung, quý vị tán thành hay là lên án, đồng ý hay không đồng ý, ủng hộ hay là không ủng hộ?"). Trong trường hợp sau cùng này, việc đưa ra câu hỏi phải cực kỳ chính xác.

Điều răn thứ ba: Phải chăng, nên cụ thể hơn nữa...

Một câu chuyện cổ kể về một người khách lãng du giữ chân một vị thông thái đang lững thững thả bộ, để hỏi xem đường đi đến thành phố còn xa nữa không. Vị thông thái trả lời cụt lủn: "Hãy cứ đi". Người khách lãng du đăm chiêu vừa tiếp tục đi, vừa suy nghĩ về thái độ thô lỗ của cư dân địa phương. Nhưng người khách lãng du ấy mới đi chưa được năm mươi bước thì nghe thấy hô: "Dừng lại!". Vị thông thái đứng lại trên đường đi: "Anh phải đi một giờ nữa mới tới thành phố" – "Tại sao ông không nói ngay điều đó?", - người khách lãng du kêu lên. "Ta phải nhìn xem bước đi của anh như thế nào", - nhà thông thái giải thích.

Câu chuyện cổ này xuất hiện trong đầu chúng ta mỗi khi nghe thấy những câu hỏi của nhà báo theo kiểu: "Anh có đọc sách nhiều không?" hay "Anh có hay đến rạp chiếu bóng không?". Đưa ra các câu hỏi như vậy thì chẳng khác gì tung những tấm lưới rách thủng xuống biển. Sẽ không bắt được cá. Thậm chí nếu người đối thoại trả lời với thái độ hoàn toàn rõ ràng cho phép: Tôi đọc sách nhiều, nhưng không thường xuyên đến rạp chiếu bóng, thì câu "tôi đọc nhiều" có nghĩa là gì vậy? Nhiều so với ai? Một người đọc nghiến ngấu 2 quyển sách chỉ trong một tuần lễ, mà vẫn cho rằng như thế là ít, còn một người

khác không kham nổi mức độ ấy ngay cả trong vòng một năm. Trước khi xét đến mức độ thừa và thiếu, thì phải chăng hãy thỏa thuận về mức độ, chuẩn mực? Ví dụ, vào những năm 1970 mức xem chiếu bóng bình quân của một người là 18 lần/năm. Nghĩa là, tính trung bình, mỗi người dân nước Nga ngồi gần hai giờ/tháng trước màn ảnh ở rạp chiếu bóng (khán giả truyền hình hằng ngày ngồi hai giờ trước màn hình tivi). Chí ít điều đó cũng để người ta có thể so sánh giữa chân dung người đối thoại trước ống kính với khán giả xem chiếu bóng "với số liệu thống kê trung bình".

Những câu hỏi được nêu lên một cách cụ thể là bằng chứng về sự hiểu biết về những nội dung liên quan đến cuộc trò chuyện.

Trong khi trò chuyện với anh chàng giô-kề nhà báo hỏi xem anh ta xiết cao lên mấy lỗ ở bàn đạp bên trái so với bàn đạp bên phải, thì nhà báo ấy lập tức tỏ cho thấy rằng trước mặt chàng giô-kề không phải là một nhà báo tài tử, và cần đưa ra những câu trả lời nghiêm túc.

Phỏng vấn vị giám đốc một nhà máy sản xuất y phục mặc ngoài (cuộc đối thoại diễn ra tại nhà của vị giám đốc này), phóng viên có nhắc về một phiên họp trong đó người lãnh đạo một xí nghiệp lớn sản xuất giày dép đã nói rất hay về chất lượng những sản phẩm do hãng ông ấy làm ra nhưng vào đoạn cuối, khi ông ta

hỏi: có ai hỏi gì không?, ở hàng ghế cuối cùng có người đứng lên: "Tôi xin hỏi. Tại sao bản thân ông đi đôi giày sản xuất ở Nam Tư?"... Kể đến đó, người phóng viên mỉm cười hỏi thêm: "Có thể, ông giám đốc xưởng may mặc đây có treo ở trong tủ một chiếc áo măngtô của Italia chăng?". May thay, trong tủ chỉ có chiếc măngtô do xưởng may của ông giám đốc này sản xuất ra – đó là luận cứ có sức thuyết phục nhất trong câu chuyện giữa hai người.

Trong những cuộc phỏng vấn như vậy, câu hỏi mang tính lôgíc, thực sự cầu thị phải loại trừ khả năng ẩn núp đằng sau những câu lý lẽ bâng quơ hoặc bằng những lời hứa hẹn không ràng buộc điều gì (chẳng hạn như những thông báo đôi khi chúng ta thấy treo ở các ki-ốt trên đường phố: "Tôi sẽ quay trở lại sau một giờ nữa"; xin hãy suy đoán xem một giờ ấy bắt đầu từ khi nào – một phút trước đó hay là tối hôm trước?).

Tính chất cụ thể của câu trả lời được quyết định bởi tính chất cụ thể của chính câu hỏi.

Một đạo diễn truyền hình quay bộ phim mô tả cuộc phỏng vấn anh hùng Liên Xô, một chiến sĩ lái xe tăng, nhờ sự kỳ diệu đã thoát ra được khỏi chiếc xe tăng đang bốc cháy trong một trận chiến đấu. Người chiến sĩ lái xe tăng ấy đã nhiều lần đứng trước đám công chúng hết sức khác nhau về sự kiện mang kịch tính này. Chắc hẳn vì lý do ấy mà mọi nỗ lực của đạo diễn và những cố gắng chân thành

nhất của người đối thoại đã không giúp rút ra từ quá khứ một giọng nói sống động, một chi tiết chói sáng nào cả. Trong tâm trạng tuyệt vọng và sẵn sàng bỏ dở buổi quay phim, người đạo diễn phim tài liệu ấy bỗng nhiên đưa ra câu hỏi: "Xin đồng chí cho biết, có khi nào, vào những đêm ngủ đồng chí nằm mơ thấy trận đánh ấy không?". Im lặng. Vị chủ nhà, bằng đôi mắt đờ đẫn, nhìn những người chung quanh. "Muốn biết xem tôi có nằm mơ thấy trận đánh ấy không. Đồng chí hãy hỏi vợ tôi xem tôi có nằm mơ thấy trận đánh ấy không... Xin đồng chí hãy hỏi xem đêm đêm tôi có tỉnh giấc vì những tiếng la hét, vì khói súng, vì những tiếng máy gầm rú, tiếng quân Đức bỏ chạy".

Ở đây có tất cả: cả nỗi đau, cả các chi tiết, cả giọng điệu.

Điều răn thứ tư: Hãy gìn giữ giây phút im lặng

Người ta dễ dàng nhận biết phóng viên mới bước vào nghề phỏng vấn, căn cứ vào nỗi sợ hãi của anh ta về những giây phút im lặng. Vì cố gắng không bị lẫn lộn những điều anh ta đã hỏi và những gì chuẩn bị hỏi, cho nên nhà báo ấy, thấy người đối thoại im lặng - khi người này tìm kiếm một câu nói chính xác nhất – thì lại tưởng đó là sự chờ đợi câu hỏi tiếp theo. Câu hỏi đưa ra không đúng chỗ ấy buộc người xem nghi ngờ phóng viên không chú ý đến người đối thoại với mình và thậm chí không quan tâm đến nội dung cuộc trò chuyện.

Trong khi quay bộ phim "2 x 2 = x", trong lúc phải trả lời câu hỏi ở cạnh chiếc bảng đen, cậu học sinh đã dừng lại suy nghĩ xem số 0 là gì, thì chỉ sau năm giây người quay phim đã quay lại hỏi đạo diễn: có nên tắt máy quay không? Vì người quay phim cho rằng trước ống kính không có gì diễn ra nữa: nhân vật đứng im lặng. Điều đó có nghĩa là máy chạy không tải. Đạo diễn dường như đã phải dùng sức mạnh để chặn tay người quay phim không cho ấn nút tắt máy trong suốt những giây phút im lặng dài mệt mỏi, chỉ được giải tỏa bằng "ý nghĩ được phát hiện ra" ở chiếc bảng.

Sự im lặng của một người đang suy nghĩ không chỉ mang tính biểu cảm kịch tính, mà còn nhấn mạnh tính chất xác thực của những gì đang diễn ra trên màn ảnh, tạo ra cảm xúc về "không gian diễn ra đồng thời". Còn những giây phút im lặng sau câu trả lời, mà phóng viên trải qua, thì cho phép người xem đánh giá được đầy đủ ý nghĩa của những điều vừa nghe thấy.

Một nhà báo có kinh nghiệm, có thể cố tình gây ra những giây phút im lặng, bằng cách đột nhiên đặt ra câu hỏi.

Trong khi trò chuyện với nhân vật tham gia bộ phim truyền hình "Ghecmét và những người khác" – một phụ nữ lãnh đạo một đội cứu hộ (người phụ nữ này kể về các thủy thủ không nghĩ đến cuộc sống đời thường – một cuộc sống cân bằng, "trần thế"), phóng viên bỗng nhiên cắt lời người đối

thoại: "Chẳng lẽ các nhân viên trong đội cứu hộ của chị là những thánh nhân ư? Chẳng lẽ họ không có những khiếm khuyết nào đó?". Người đối thoại chững lại và im lặng. Chị ta rất muốn tỏ ra khách quan và không tránh né bằng những câu trống rỗng. Nhưng trả lời như thế nào để đừng "phản bội" các đồng chí trong đơn vị mình? Những diễn biến tâm lý ấy cùng lúc hiện ra trên nét mặt của chị. Chị ta bực bội nhìn vào ống kính: cái gì vậy – nó đang hoạt động! Sau những giây phút kéo dài, chị ta kết luận một cách dí dỏm: "Tôi dũng cảm im lặng". Nhưng tất cả những điều chị có thể trả lời thì đã chứa đựng trong sự im lặng của chị.

Trong những giây phút im lặng, con người được bộc lộ chẳng kém gì khi đang kể chuyện. Sự im lặng có thể như đóng băng và trịnh trọng. Có thể mang sự kính trọng hoặc đe dọa (sự im lặng của viên đạn trong nòng súng). Nó có thể đồng nghĩa với tình trạng hoàn toàn không hiểu biết lẫn nhau ("nếu vậy thì còn có gì để nói nữa!") hoặc đồng nghĩa với sự gần gũi nhất về tinh thần (người bạn đích thực là người mà ta có chuyện để trao đổi).

Sự im lặng cùng lúc là điểm kết của cuộc đối thoại.

Theo nhận xét của những người cùng thời, thì Mác Cluyen, nhà hùng biện vô song và người trình diễn những tác phẩm của mình, khi suy nghĩ về những bí ẩn của sự giao tiếp sống động,

đã viết như thế này: "Khi đứng trên sân khấu tạp kỹ để đọc sách, người đọc sách rất mau chóng nhận ra rằng trong khẩu đội những nòng pháo "phương pháp", có một khẩu hoạt động không tương xứng với cỡ nòng – đó là những giây phút im lặng: đó là sự im lặng truyền cảm, là sự im lặng mang tính hùng biện, là sự im lặng tăng lên theo cấp số cộng. Sự im lặng ấy nhiều khi cho phép đạt được hiệu quả cần thiết ở chỗ không thể đạt được ngay cả bằng một sự kết hợp câu chữ một cách may mắn nhất. Tôi thường chơi trò im lặng, giống như trẻ con chơi đồ chơi... Khi tôi để cho những giây phút kéo dài đúng như mức độ cần thiết thì câu nói sau cùng đã tạo ra được hiệu quả gây chấn động".

Nhiều khi các nhà báo truyền hình cũng sử dụng những giây phút im lặng như là khẩu pháo "hoạt động không tương xứng với cỡ nòng súng". Dưới đây là một ví dụ tiêu biểu đối với phương pháp của ngành truyền hình Mỹ:

Khi chuẩn bị cho cuộc trò chuyện trên màn ảnh, Miki Runi, một nhà hoạt động xã hội mang quan điểm hữu khuynh đã quyết định không nói gì ngoài những điều mà bản thân ông ta thấy có lợi cho mình. Thật không may cho ông ta, phóng viên tiến hành cuộc phỏng vấn lại là một trong số những tay "matadơ" (người đấu bò tót) tài ba nhất trên truyền hình. Do đoán biết được ý đồ của người đối thoại,

phóng viên này đã áp dụng chiến thuật vô hiệu hóa: đưa ra một câu hỏi, sau đó một câu hỏi nữa, sau câu hỏi thứ ba... thì im lặng.

Nhưng nếu giây phút im lặng gây lo sợ cho những nhà báo mới vào nghề, thì nó lại còn đáng sợ hơn nữa đối với những vị khách mời chưa có kinh nghiệm ở trường quay. Ông Runi trả lời câu hỏi thứ ba, nhìn nhà báo phỏng vấn và nhận ra rằng nhà báo ấy bình thản ngồi trong chiếc ghế của mình với vẻ chờ đợi lịch sự trên khuôn mặt. Vì cho rằng câu trả lời của mình chưa đầy đủ, nên ông Runi đã phát biểu chi tiết, cặn kẽ hơn. Nhà báo phỏng vấn tiếp tục im lặng, lơ đãng cầm trong tay điếu thuốc lá. Giây phút im lặng tăng lên một cách đáng sợ. Nó biến thành một cú nhảy dù cho dù chậm mở. Trong khi cố gắng giật vòng chốt cứu hộ, ông Runi lại bắt đầu nói và vô tình đề cập những điều mà ông ta hoàn toàn không có ý định đề cập tới. Ông ta tìm cách sửa chữa sự hấp tấp ấy, cho nên trước công chúng ông ta tỏ ra hoàn toàn lo sợ. Cuộc đối thoại ấy diễn ra tựa hồ như không hề có sự giúp sức của người phỏng vấn (nói đúng hơn, nhờ không có sự giúp sức ấy) và nó đã biến thành cuộc độc thoại tự bộc bạch).

Sau này, khi ông Runi quyết định khởi kiện nhà báo ấy thì người ta đã giễu cợt ông Runi: làm sao có thể buộc tội một người chỉ vì người ấy im lặng ngồi cạnh ta và dõi nhìn anh chui vào cái

chai? Một nhân chứng có mặt trong cuộc đấu truyền hình ấy nhớ lại: "Ông Runi đã không chịu đựng được sự im lặng. Đó là một kỹ thuật quỷ quái, tôi có thể gọi đó là thứ kỹ thuật tàn nhẫn".

Điều răn thứ năm: Thái độ đúng mực và tôn trọng người đối thoại

"Anh có khi nào muốn đi khỏi đội sản xuất không?". Ngay cả nếu người đối thoại có ý nghĩ ấy thì chưa chắc họ sẽ chia sẻ điều đó với phóng viên. Vì trong tương lai người này sẽ còn làm việc với các đồng nghiệp của mình trong phân xưởng, nếu công khai thú nhận mình có ý định ấy (vả lại, chưa biết ý định ấy nghiêm chỉnh đến mức nào) thì biết đâu điều đó sẽ làm hỏng quan hệ của mình với họ. Tiếc thay, các nhà báo nhiều khi sẵn sàng đưa ra những câu hỏi loại như vậy, vì cho rằng nhờ đó mà họ khuyến khích sự cởi mở của người đối thoại.

Cảm nhận đạo đức phải nhắc nhở người phỏng vấn xem liệu câu hỏi của anh ta có tỏ ra quá tế nhị hay không. Lời giải thích muộn màng rằng "phóng viên ấy đã không thể lường trước được phản ứng như vậy" không phải là một lời bào chữa, ít ra cũng vì khả năng lường trước được phản ứng ấy chính là biểu hiện sự kính trọng của một nhà báo có tay nghề đối với người đối thoại.

Khi thấy một dân chài khoe rằng anh ta bắt được một con lươn rất lớn trong ngày thứ bảy và giang tay ra quá phạm vi màn ảnh, thì cô dẫn

chương trình chỉ cần nở nụ cười: "Liệu tôi có nên tin không hay là điều đó hơi quá chăng?".

Khi nhớ lại cuộc đối thoại với một linh mục có con trai trở thành kẻ phạm tội, phóng viên người Anh Braien Mâygiơ kể lại rằng khi anh ta vừa hỏi xem ông tạ có nghĩ rằng con trai của ông sẽ suốt đời là một tên tội phạm, vị linh mục ấy chẳng biết nói gì khác, mà chỉ biết nói rằng ông ta sợ chính là như vậy. Đó là sự thú nhận mà người phỏng vấn muốn có được. Nhưng vào phút chót, người phóng viên cảm thấy câu hỏi này có vẻ không nhân từ, nên sau một chút im lặng, anh ta đã hỏi như thế này: "Ngài sợ gì nhất khi nghĩ đến người con trai của mình?" - "Tôi sợ rằng nó suốt đời là một tên tội phạm", - vị linh mục ấy trả lời.

Một người không muốn chơi trò đuổi bắt trước khán giả truyền hình, vị tất sẽ coi trọng những câu hỏi về mục đích cuộc đời và ý nghĩa cuộc đời. Đó là những vấn đề quá thầm kín, cho nên không thể đem chúng ra thảo luận với bất kỳ người nào mới gặp (ngay cả khi người ấy là phóng viên). Nhưng những câu hỏi như: "Ngài mang nợ với ai nhiều nhất trong số những người mà ngài đã gặp gỡ?"; "Trong cuộc đời của ngài có xảy ra sự việc nào làm thay đổi tính cách của ngài không?"; "Cuộc sống phải chăng đã đặt ra cho ngài những câu hỏi mà ngài đã không thể trả lời được?" những câu như thế tất sẽ xuất

hiện ở một người mà bản thân anh ta không suy nghĩ đến những câu hỏi ấy. Giọng điệu như vậy sẽ mở đường dẫn đến một cuộc đối thoại suy tư trên màn ảnh.

Dĩ nhiên, cũng có những trường hợp không cần phải đòi hỏi nhà báo có thái độ tôn trọng người đối thoại. Nhưng ngay trong trường hợp này, thái độ đúng mực khi đưa ra câu hỏi cũng là một điều kiện không thể thiếu được.

Trước hết, tôi muốn làm rõ một điều: ngài muốn người ta xưng hô với ngài như thế nào? Xưng hô một cách đơn giản, theo cách thức chung: "Ngài Muylơ", hoặc "ngài thiếu tá", hay là "thiếu tá Muylơ"? Ngài lựa chọn cách xưng hô như thế nào?" - V.Hainốpxki và G.Sôiman đã mở đầu như vậy cuộc phỏng vấn của mình trong phim. Hiểu rất rõ rằng điều quan trọng nhất sẽ là ở trong bộ phim tương lai – không phải những lời của họ, mà là những điều thú nhận của người đối thoại, cho nên hai ông đã tạo mọi điều kiện cho Muylơ làm việc đó.

"Ngài thiếu tá, nếu thử đem so sánh các sự kiện của năm 1941 và những sự kiện ở Cônggô vào những năm 1964-1965 thì liệu có thể nói rằng ngài vẫn trung thành với những lý tưởng của mình chăng?... Phải chăng có mối quan hệ giữa những sự kiện ấy?".

"Tôi có thể nói rằng mối quan hệ duy nhất - đó là tư tưởng chống cộng. Bởi vì hơn hai mươi

năm về trước, tôi đã chiến đấu vì đế chế quốc xã Đức vĩ đại, còn ngày nay tôi là chiến binh của phương Tây tự do".

Một tên quốc xã kiêu hãnh vì suốt đời y đã hiến dâng cho cuộc đấu tranh chống chủ nghĩa cộng sản, thì không thể ngờ được rằng hắn đang có mặt không phải trong cảnh thú nhận hoạt động anh hùng của hắn, mà là hắn đang đứng trước phiên tòa xét xử, trong một cuộc điều tra mà bộ phim phỏng vấn này đã thể hiện.

Điều răn thứ sáu: Câu hỏi của quý vị có đáng chú ý không?

Mặc dù việc nắm vững các quy tắc kể trên giúp cho công việc của người phỏng vấn, nhưng dĩ nhiên, bản thân việc nắm vững những quy tắc ấy không đảm bảo rằng cuộc đối thoại trên màn ảnh sẽ mở ra cho khán giả truyền hình một điều gì mới. Ví dụ, khi nêu câu hỏi: "Quý vị có kế hoạch gì cho tương lai?" thì phải chăng nhà báo đã vi phạm vào một trong số những điều răn kể trên. Tuy nhiên, người đối thoại lập tức hiểu rằng một sự giao tiếp như vậy đòi hỏi chỉ trao đổi những câu nói hết sức thông thường mà thôi. Hơn thế nữa, nếu đưa ra câu trả lời nghiêm chỉnh thì người đối thoại có nguy cơ trở thành một người ngớ ngẩn đã vội vàng kể lể mình sống ra sao sau khi nghe thấy câu hỏi: "Anh sống thế nào?".

Mở đầu cuộc gặp gỡ với giám đốc của một

trong số những viện nghiên cứu khoa học, nhà báo nữ hỏi: "Liệu ngài có thể giải thích cho biết tại sao viện của ngài mang tên là Viện bà mẹ và trẻ em, mà không phải là Viện ông bố, bà mẹ và trẻ em? Thưa ngài giám đốc, điều gì đã xảy ra với người cha?".

Thay vì những câu hỏi chán ngấy như: "Tại sao ngài lại chọn nghề này?" hoặc "Công việc của ngài có gì hấp dẫn?" thì ta có thể đưa ra những câu hỏi gợi suy nghĩ: "Nếu ngài không làm bác sĩ phẫu thuật thì ngài có thể làm nghề gì...?", "Nếu có thể bắt đầu từ đầu thì bà lại học nghề đánh máy chữ?". Người đối thoại sẽ trả lời, ví dụ, như thế này: bà ấy làm nghề này đã 20 năm và hoàn toàn không hối hận về sự lựa chọn này. "Bà sẽ nói gì, nếu cuộc trò chuyện giữa chúng ta diễn ra cách đây 20 năm?".

Khi chuẩn bị cuộc phỏng vấn về chủ đề "Những suy nghĩ về thời gian", một nữ sinh viên Khoa Báo chí của Đại học Tổng hợp quốc gia Mátxcơva đã nêu ra những câu hỏi thế này: "Xin khoảnh khắc hãy dừng lại, khoảnh khắc thật tuyệt vời!... Quý vị muốn dừng lại khoảnh khắc nào của cuộc đời mình?", "Chuông đồng hồ báo thức reo gây ra những sự liên tưởng nào nơi quý vị?", "Quý vị muốn sống theo đồng hồ nào (đồng hồ cát, đồng hồ mặt trời, đồng hồ điện tử...)?", "Quý vị có hình dung được cuộc sống không có đồng hồ hay không? Cuộc sống ấy sẽ như thế

nào?", "Nếu có thể được, quý vị sẽ dành bao nhiêu thời gian cho kỳ nghỉ?", "Theo quý vị, quả lắc nghĩ gì khi bỗng nhiên đồng hồ ngừng lại?", "Quý vị hãy nhớ lại giây phút dài nhất và ngắn nhất trong cuộc đời của quý vị", "Nếu trong từ điển giải thích đột nhiên người ta để một chỗ trống phía trước từ "thời gian" thì quý vị sẽ điền vào đó một sự định nghĩa như thế nào?", "Quý vị hãy giả sử trong một ngày lại xuất hiện thêm một giờ, giờ thứ hai mươi lăm. Quý vị sẽ dùng giờ ấy vào việc gì?".

Những phương pháp trò chơi trong giảng dạy phát huy ở các nhà báo tương lai khả năng biết cách tiếp cận một cách không nhàm chán đối với chủ đề của cuộc đối thoại sắp diễn ra, tìm ra những phương án tốt nhất cho bản liệt kê các câu hỏi. Các nhà báo tương lai ấy bắt đầu hiểu rằng có thể đi thẳng vào (đôi khi làm như vậy lại tốt hơn) mọi đề tài, bỏ qua cánh cửa bên ngoài. Thậm chí thông qua những quan sát trẻ em, người ta cũng có thể hiểu được rằng tài khéo léo trong việc đưa ra các câu hỏi cũng là một nghệ thuật.

Cậu con trai 3 tuổi chạy bổ vào phòng ông bố và hỏi: "Bố ơi, bố có biết chiếc bút vẽ của con nằm ở đâu không?" – "Bố con mình đã thỏa thuận rằng trước khi vào phòng con sẽ gõ cửa. Bố làm sao biết được con để bút vẽ ở đâu?". Sau đó ít lâu có tiếng gõ cửa dè dặt, và cái đầu thò

vào phòng: "Bố ơi, con tìm khắp mọi nơi rồi. Không thấy bút vẽ ở đâu cả". – "Bố không nhìn thấy bút vẽ của con ở đâu cả", - ông bố kiên trì trả lời. Mấy phút trôi qua, cánh cửa lại hé mở: "Bố ơi, hồi còn bé, bố có thích vẽ không?" – "Bố có thích vẽ" – "Thế bố có mực vẽ không?" – "Có chứ" – "Và bố có cả bút vẽ chứ?" – "Bố có cả bút vẽ". Cậu bé vui mừng kêu lên: "Bố ơi, bố có nhớ bố cất bút vẽ vào đâu không?".

Có một lần người ta hỏi một phóng viên truyền hình nổi tiếng như thế này: "Anh tìm ở đâu ra những người đối thoại dễ trò chuyện như vậy? Mỗi một từ là một phát hiện. Nhà báo này chỉ biết nhún vai. Anh trả lời: "*Những người tham gia đối thoại của tôi chẳng khác những người đối thoại ở chỗ quý vị.* ***Nếu các vị muốn có được câu trả lời thú vị, xin hãy vò đầu tìm cách đưa ra câu hỏi thú vị".***

CÂU CHUYỆN NGỤ NGÔN VỀ MÔZA

Một người càng thông minh bao nhiêu thì càng tìm thấy nhiều vẻ bình thường của mình bấy nhiêu khi giao tiếp với bất kỳ ai.

B.Pascan

Có ba phía tham gia cuộc đối thoại trên màn ảnh: nhà bảo, người đối thoại và khán giả truyền hình. Nhưng chúng tôi xin nhắc lại rằng,

nhà báo luôn luôn chịu trách nhiệm về kết cục của cuộc đối thoại hay nói cách khác là họ phải tôn trọng quy luật về tam vị nhất thể.

Khi đồng ý tham gia vào chương trình, bất kỳ người nào cũng xuất phát từ những động cơ nào đó. Và nhà báo sẽ vô tình đánh lừa những trông đợi của họ nếu không tạo cơ hội cho họ phát biểu những suy nghĩ quan trọng nhất. Mặt khác, ít ai trong số các khán giả lại may mắn được gặp trực tiếp một khoa học gia tầm cỡ, một diễn viên nổi tiếng, một anh hùng lao động nào đó. Điều đó có nghĩa là nếu không tính đến sự quan tâm của công chúng đến những nhân vật ấy thì nhà báo có khả năng đánh lừa cả những trông đợi của họ.

Quy luật về tam vị nhất thể đòi hỏi tính thứ tự của những nhiệm vụ được đặt ra trước người phỏng vấn. Phạm vi các câu hỏi đầu tiên là: người đối thoại muốn nói ra điều gì. Sau đó, công chúng khán giả truyền hình muốn hỏi gì ở người đối thoại. Sau hết, đó là những câu hỏi xuất phát từ mục đích cuộc phỏng vấn, không nằm trong bản liệt kê các câu hỏi nêu ra từ trước (kể cả những câu hỏi buộc người đối thoại – nếu tình huống đòi hỏi điều đó – phải nói ra những điều mà bản thân người đó chắc chắn không muốn nói ra).

Quy luật về tam vị nhất thể quyết định từ trước nội dung, mà nhiều khi quyết định cả hình

thức của cuộc đối thoại trên màn ảnh. Chúng tôi xin dẫn ra ví dụ từ những chương trình truyền hình những năm 1970-1980.

Khi đề ra chủ đề và phạm vi các câu hỏi, ông V.Zorin, người dẫn chương trình của "Trường quay số 9" nổi tiếng, lần nào cũng nhắc nhở với những người tham gia chương trình về mục tiêu và tính chất của cuộc đối thoại sẽ được tiến hành. Chương trình không quy định những cuộc tập dượt. Ông V.Zorin giải thích: "Tôi tin chắc rằng nếu chúng tôi tiến hành tập dượt trước thì "Trường quay số 9" sẽ mất đi một trong những ưu điểm chủ yếu của mình là tư duy của công chúng, yếu tố ngẫu hứng. Không những thế, đôi khi tôi đưa ra cho những người tham gia chương trình những câu hỏi bất ngờ mà người ta không nói đến trong thời gian thảo luận sơ bộ... Bởi vì một câu hỏi bất ngờ không thể làm cho một chuyên gia lớn rơi vào thế bí, nhưng nó có thể buộc chuyên gia ấy phải suy nghĩ. Trong trường hợp này, mọi cái đều "giúp ích" cho chương trình: cả những cử chỉ, dáng điệu của người phát biểu".

Chuyên mục hằng tháng của truyền hình Etxtônia có tên gọi "Trong phòng làm việc của bộ trưởng", trong nhiều năm trời, đều được mở màn – theo truyền thống – tại phòng khách của bộ. Tại đây, phóng viên giới thiệu với công chúng về tiểu sử vắn tắt của người đối thoại (cô thư ký rút trực tiếp từ máy chữ tờ sơ yếu lý lịch, ngay trước mắt

khán giả truyền hình). Mười phút đầu dùng để đề cập những chủ đề mà vị bộ trưởng yêu cầu đề cập: chuyên mục truyền hình đại chúng – đó là diễn đàn mà nhà hoạt động xã hội không có quyền xem thường. Các chủ đề được thỏa thuận từ trước, đối với người đối thoại thì điều không biết trước là cách đặt câu hỏi. Trong mười phút tiếp theo, nhà báo đưa ra những câu hỏi do chính nhà báo soạn thảo cũng như những câu hỏi thu thập được từ các bức thư của khán giả. Trong mười phút cuối cùng, bộ trưởng trả lời các câu hỏi nêu trên điện thoại trong quá trình diễn ra chương trình (số điện thoại hiện trên màn hình). Phần này của cuộc đối thoại mang tính chất đặc biệt gay cấn: vị bộ trưởng trực diện đối thoại với công chúng.

Vào những năm tiếp theo, những cuộc gặp gỡ thường kỳ ấy được tiến hành tại trường quay của đài truyền hình (bây giờ chuyên mục truyền hình ấy mang tên gọi "Diễn đàn hội thảo"). Khán giả truyền hình có thể cùng lúc gọi đến ba máy điện thoại được đặt ở phía sau trường quay. Cuộc đối thoại được bắt đầu trên màn ảnh trực tiếp từ những tiếng chuông điện thoại ấy. Còn những câu hỏi được quy định bởi hai điều kiện khác của quy luật tam vị nhất thể thì được đưa ra trong nội dung tọa đàm.

Hàng nghìn năm về trước, trước khi xuất hiện truyền hình, các diễn giả hùng biện xuất sắc đã biết rõ ý nghĩa hết sức quan trọng của việc thu

hút ngay tức khắc sự chú ý của công chúng (sau khi Đêmôxphen qua đời, vẫn còn lại 56 bài diễn thuyết đã sẵn sàng nhưng chưa được đọc). Điều dễ hiểu là: khả năng biết khéo léo mở màn cuộc đối thoại trên màn ảnh là yếu tố hoàn toàn không kém phần quan trọng.

Người làm phim tài liệu đưa ra trước mặt nhà khoa học mấy chục tấm ảnh và hỏi: "Xin ông cho biết, theo ông trong tấm ảnh nào nhân vật Vavilốp trông giống mình nhất?". Nhà khoa học kể trên đã nhiều năm làm việc với N.I.Vavilốp, đã bắt đầu im lặng xem xét những tấm ảnh này: ông ta lật qua lật lại, xếp sang một bên và so sánh. Chiếc camera đặt ở sau vai ông giúp khán giả nhìn được vào khuôn mặt trên các tấm ảnh chụp. Gần một phút im lặng suy ngẫm trôi qua trước khi nhà khoa học ấy nói: "Ở tấm ảnh này". "Vì sao vậy?". Đó là những hình ảnh đầu tiên trong bộ phim truyền hình tài liệu về nhân vật Vavilốp. Một phút im lặng không những cho phép người đối thoại tập trung, mà còn đưa người xem vào bầu không khí cuộc đối thoại hồi ức. Hãy đồng ý rằng cách mào đầu ấy có sức thuyết phục hơn nhiều câu hỏi trực tiếp kiểu truyền thống: "Ông cho rằng những phẩm chất nào ở viện sĩ Vavilốp là tiêu biểu nhất?".

Một phóng viên, tay cầm chiếc micrôphôn, chặn một người qua đường: "Xin lỗi, tôi chỉ xin hỏi một câu quý vị có biết tấm ảnh này không?" Người qua

đường xem tấm ảnh nhỏ và nhún vai nói: "Lần đầu tiên tôi nhìn thấy" - "Quý vị tin chắc như vậy ư?" - "Vâng!" - "Quý vị có hay qua lại trên phố này không?" - "Khỏi phải nói, tôi sống ở đây mà!". Nhà báo lại đưa ra vẫn câu hỏi đó cho một người qua đường khác. Người ấy cũng lần đầu tiên nhìn thấy tấm ảnh này. Mỗi ngày người này có mặt 2 lần trên đường phố này. Chẳng bao lâu sau đã có 4 người đối thoại với vẻ mặt phân vân đứng cạnh nhà báo. "Còn bây giờ tôi sẽ cùng các vị đi thêm 20 mét nữa...". Do tò mò mà những người tham gia cuộc thí nghiệm trên đường phố ấy bước đi theo người dẫn chương trình cho đến khi dừng lại bên cạnh một bảng danh dự cỡ to. Một tấm ảnh treo trên bảng danh dự này chính là tấm ảnh ấy...

Đó là sự mở màn một chương trình truyền hình về hiệu quả của một số phương tiện tuyên truyền cổ động trực quan. Rõ ràng là sau bước mở màn như vậy, vị tất có khán giả truyền hình nào lại tắt đi máy thu hình. "Bước mở màn" được suy tính từ trước - đó là yếu tố cũng quan trọng như "kết thúc như thế nào".

Trong những hình ảnh cuối cùng của bộ phim nói về viện sĩ Lavrenchiép, có một người trong nhóm quay phim đã nói với nhân vật với vẻ cầu khẩn không bình thường: "Thưa ông Mikhain Alếchxêêvích, trong ô đố chữ có một từ khó... Ông có thể nhắc được không?". Là người rất ưa thích những câu chuyện vò đầu bứt tai để suy nghĩ, (đi

nhiên, những người làm phim biết rõ đặc tính này) nên ông Lavrenchiép sẵn lòng giúp cho các nhà báo ít có khả năng phán đoán: "Nào, chúng ta hãy xem... Đây rồi... Là một khoa học gia lớn, đã cống hiến nhiều cho sự phát triển nền khoa học Xôviết... Mười chữ cái... Bắt đầu từ chữ cái "L" và kết thúc bằng chữ cái "V"... Đây có thể là người nào nhỉ?... Đúng rồi.... Đây chính là... Lavrenchiép!". Tiếng cười ròn rã của người đối thoại đã bị đánh lừa rất dễ dàng, đã bổ sung thêm một nét cho bức chân dung của người đó, làm cho khán giả phải nở nụ cười.

Khi kết thúc cuộc đối thoại với bà "tiên tri ở thành phố Bon" là bà Bukhêla (buổi quay phim diễn ra tại lâu đài của nữ hoàng bói toán và phép ma thuật hắc ám), hai ông V.Hainốpxki và G.Sôiman đã tự hỏi: Liệu bà ta có thể tiên đoán xem bộ phim có sự tham gia của bà ta, sẽ được công chúng thích không? Sau khi được biết nhóm làm phim gồm 7 người, bà tiên tri ấy đã làm yên lòng các tác giả bộ phim, nhưng bà ta khuyên trình chiếu ra mắt bộ phim này không phải vào tháng ba, mà là vào tháng tư. "Có nghĩa là chúng tôi có thể hy vọng trong tháng tư sẽ diễn ra sự kiện vui mừng?" – "Vâng, các ông sẽ có thành công lớn...".

Liệu có cần nói gì nữa đây khi các nhà làm phim tài liệu đã sẵn lòng làm theo lời bà bói và những lời tiên tri của bà ta đã được xác nhận hết

sức đúng? (Còn về khía cạnh đạo đức thì các tác giả không cảm thấy bị lương tâm cắn rứt: "Cuối cùng thì bà bói hết sức nổi tiếng, chuyên tiên đoán số mệnh của người khác, đã có thể hoàn toàn đoán biết trước kết quả cuộc gặp gỡ của bà ta với hai vị khách hàng như vậy, hơn nữa với sự góp mặt của người quay phim).

Việc lựa chọn đặc điểm diễn ra cảnh đối thoại cũng có thể là một giải pháp trên màn ảnh đem lại kịch tính cho cuộc đối thoại (hay là "chiêu thức" của nhà báo như người ta vẫn quen nói như vậy).

Trong một loạt chương trình truyền hình về chủ đề Lêningrát có tên gọi "Ngành phục vụ", những người tham gia chương trình tụ họp tại căn hộ của người dẫn chương trình. Những công nhân phụ trách về điện, về hơi đốt và về cung cấp nước được gọi điện thoại mời tới đó. Trong suốt cuộc đối thoại về những vấn đề phục vụ sinh hoạt, chiếc camera vẫn theo dõi kim chỉ trên đồng hồ. Không một người nào, trong số những người được mời, thấy xuất hiện cả. Để làm cho tình huống thêm căng thẳng, các tác giả của chương trình đã gọi điện đến các xí nghiệp khác thuộc ngành phục vụ sinh hoạt để thông báo thêm rằng "các đồng chí của đài truyền hình" sẽ quay phim người của những xí nghiệp ấy. Và những nhân vật ấy đã đến sát giờ hẹn, tặng cho những người có mặt những nụ cười tươi tắn và yêu đời, làm mọi người trầm trồ bởi những chiếc áo đồng phục vừa được là phẳng phiu.

"Chiêu thức" của nhà báo nhiều khi quyết định tác động xuyên suốt của chương trình truyền hình.

Trên cơ sở những đơn vị khiếu nại của khán giả truyền hình đối với xí nghiệp giặt tẩy hóa chất vẫn thường xuyên vi phạm thời gian thực hiện các đơn đặt hàng, ông Ranh Carêmaê đến xí nghiệp đó mà không cho vị giám đốc xí nghiệp ấy hay biết lý do của cuộc gặp mặt trên màn ảnh này. Sau khi tạo cơ hội để người lãnh đạo xí nghiệp mô tả tình hình công việc tuyệt hảo tại xí nghiệp được giao phó cho ông, nhà báo nhân dịp hỏi xem sẽ ra sao nếu trên chiếc áo vest tuyệt vời mà ông đang mặc trong chương trình truyền hình ngày hôm nay lại chẳng may xuất hiện... một vết mực? Cần bao nhiêu thời gian để tẩy vết mực ấy? Vị giám đốc kia nhanh nhẩu thông báo rằng chẳng mấy khó khăn đối với việc xử lý sự cố nhỏ nhoi này – chưa đầy 20 phút là xóa sạch vết bẩn đó. Người phỏng vấn mừng rỡ kêu lên: "Tuyệt vời! Chúng ta hãy dùng hình ảnh trực quan để thuyết phục khán giả thấy rằng lời nói của vị giám đốc xí nghiệp không mâu thuẫn với tình hình thực tế!". Sau khi rút từ trong túi ra một ống đựng mực, lập tức vẩy mực lên áo vest của mình, sau đó chuyển chiếc áo cho người đối thoại có vẻ hốt hoảng, rồi nói: "Chương trình của chúng tôi sẽ còn tiếp diễn thêm 25 phút nữa. Xin mời ông".

Có thể dễ dàng đoán biết khán giả truyền hình đã hết sức nóng lòng chờ đợi đoạn kết thúc cuộc

đối thoại. Vị giám đốc ấy không tiên đoán được bước diễn biến này, nên đã phát biểu những lời hùng hồn. Nhà báo thì tin rằng chỉ sau 20 phút nữa giá trị thực sự những lời tuyên bố của ông giám đốc ấy sẽ bộc lộ ra. Mấy ngày trước khi diễn ra cuộc gặp gỡ ấy, người ta đã tiến hành một cuộc thí nghiệm như vậy: người ta đem đến xí nghiệp giặt tẩy hóa chất một chiếc áo vest cũng bị vết mực như vậy nhưng phải mất 48 giờ mới hoàn thành việc tẩy sạch vết mực ấy. Tuy vậy, vẫn còn sự rủi ro là sẽ không tẩy sạch được vết bẩn ấy. Nhưng nhà báo đã tự giác chấp nhận điều rủi ro ấy, vì không chỉ có nghệ thuật mới đòi hỏi những sự hy sinh.

Tuy vậy, đôi khi một chương trình đưa ra những câu hỏi hoàn hảo nhất và việc áp dụng một "chiêu thức" thành công nhất cũng không giúp gì được, nếu người đối thoại không có ý muốn tham gia đối thoại hoặc chỉ tham gia - như người ta nói - vì sự cần thiết. Tuy nhiên, nhiều khi không dễ dàng đảm bảo được sự đồng ý của người đó, và nhất là gây được sự hào hứng thật sự. Rất nhiều trường hợp, những người tổ chức phỏng vấn bị khước từ, dưới hình thức thẳng thừng hoặc nhẹ nhàng. Tại sao vậy? Nguyên nhân nào gây nên một phản ứng như vậy?

Trong giới báo chí chuyên nghiệp nhiều khi vấn đề này được đem ra thảo luận. Dưới đây là những sự giải thích tiêu biểu nhất.

Do người được mời đối thoại thuộc tính cách khép kín. Do sự e lệ. Do sợ hãi phát biểu trước công chúng hoặc lo ngại có dáng vẻ bất lợi trước khán giả truyền hình (chủ yếu đó là những nét của típ người hướng nội).

Do ý thức thận trọng, muốn tránh những hậu quả bất lợi cho mình ("Người khác sẽ nói gì? Cấp trên của mình sẽ nói gì?").

Do sợ bị người ta quy kết là thích tự quảng cáo ("Không tiện đâu, tại sao phỏng vấn tôi? Người khác làm việc không kém tôi").

Do một sự lo ngại khác: biết đâu bị mất thể diện ("Còn ai được mời nữa? Chuyên mục gì vậy?"). Nhiều khi đó còn là sự khoe mẽ của một cán bộ lãnh đạo trẻ. Do không hiểu biết mục đích cuộc đối thoại ("Cần gì phải làm như vậy?"). Những ấn tượng tiêu cực sau việc tham gia vào chương trình lần trước và những hồi ức về phản ứng của bạn bè ("Tốt hơn hết, thà làm thêm hai ca...").

Do không tin cậy vào nhà báo hoặc không tin cậy vào cơ quan mà nhà báo đại diện.

Hai động cơ sau cùng có mối quan hệ chi phối lẫn nhau. Thái độ cảnh giác đối với nhà báo không nhất thiết liên quan đến những phẩm chất của cá nhân nhà báo. Người đối thoại lần đầu tiên nhìn thấy nhà báo, nhưng nhà báo ấy vô tình làm người đó nhớ lại kinh nghiệm đáng buồn của những cuộc gặp gỡ trước đó (hiệu ứng

của tác động về sau). Mặc dù nhà báo cho rằng thái độ ấy là không đáng có, nhưng nhà báo cần trách cứ các đồng nghiệp và các phương pháp làm việc của họ.

Hơn nữa, quan niệm về tầng lớp nhà báo được hình thành không chỉ trên cơ sở quen biết trực tiếp với các nhà báo. Bản thân các nhà báo thường xuyên xuất hiện trên màn hình tivi, cả kết quả lao động của họ, đều hiện ra trước mắt mọi người. Như lời khẳng định của các nhà xã hội học, trong số những ý kiến khác nhau đánh giá về nghề báo – những ý kiến đánh giá này được làm rõ trên cơ sở thăm dò rộng rãi ý kiến của công chúng – rất thường hay gặp, có 4 loại ý kiến tiêu cực. Những ý kiến ấy đại loại thế này: "Các nhà báo là những kẻ hời hợt và khinh xuất, không am hiểu tường tận điều gì cả, làm phiền cho những người bận rộn công việc"; "Các nhà báo là những kẻ có lối sống kỳ dị mà người bình thường không hiểu nổi"; "Các nhà báo là những nhân vật quan phương, cho nên khi quan hệ với họ phải giữ thái độ hết sức quan phương"; "Các nhà báo là những người có quyền lực lớn, họ không những có thể giúp đỡ, mà còn có thể làm hại người khác".

Những quan niệm kể trên được hình thành từ lâu trước khi diễn ra cuộc gặp mặt với phóng viên phỏng vấn. Đôi khi, đơn giản chỉ nhắc đến một người nào đó thuộc nghề nghiệp ấy cũng đủ

để xuất hiện ý kiến đánh giá mang tính định kiến như vậy. Dĩ nhiên, tốt nhất nên cố gắng xóa bỏ quan niệm đó trước khi người đối thoại tuyên bố không muốn tham gia vào chương trình truyền hình nào đó. Thuyết phục một người đã nói "không" thì khó hơn (chí ít cũng vì lý do là người ấy tự cho là mình mềm yếu, nếu thu hồi lại quyết định của chính mình). Trong những trường hợp như vậy, tình cảnh của nhà báo thật đáng thương hại.

Nhưng chúng ta hãy nhìn vấn đề ở một khía cạnh khác. Cái gì đã thúc đẩy người đối thoại đồng ý tham gia chương trình truyền hình?

Vì lợi ích của công việc. Sự mong muốn thông qua bài phát biểu của mình trên truyền hình để giúp giải quyết một vấn đề quan trọng, thu hút sự chú ý của xã hội đến tình hình hiện hữu.

Vì có cơ hội công khai bày tỏ quan điểm, giới thiệu lập trường của mình, thể hiện thái độ đồng tình và bất đồng tình của mình.

Vì có nhu cầu trao đổi về những vấn đề của cuộc sống (động cơ bộc bạch).

Vì hiếu danh, hám danh, vì muốn là trung tâm của sự chú ý, buộc người khác phải biết về mình.

Phản ứng vì sĩ diện: đối với nhiều người, sự xuất hiện trên truyền hình có nghĩa là công nhận những phẩm chất nghề nghiệp và những cống hiến của họ.

Tỏ lòng biết ơn, vì mọi người đã quan tâm đến ta, rằng đối với nhà báo thì ta có giá trị như một người đối thoại.

Sự tò mò. Khả năng bằng chính mắt mình thấy "chuyện đó diễn ra như thế nào", ngó vào "bếp núc sáng tạo" truyền hình.

Không biết cách khước từ. Sự thông cảm với nhà báo, và có thể hiểu được tư thế khó khăn của nhà báo ("Anh ta cố gắng không phải vì bản thân mình, anh ta cũng chịu trách nhiệm với người khác").

Ngay chính sự liệt kê hoàn toàn không đầy đủ về những động cơ tiêu cực và những động cơ tích cực cũng chứng tỏ rằng có những cơ chế khởi động và bảo vệ rất mạnh mẽ, tạo điều kiện gây sức ép tâm lý lên người đối thoại. Có những nhà báo tìm cách khai thác công khai những tình cảm nhạy cảm nhất. Ví dụ, khi đoán biết được thái độ lịch thiệp bẩm sinh của một người nào đó, thì người ta cho người ấy biết những bí mật của ban biên bập: "Nếu không có được sự nhận lời của quý vị thì tôi thà đừng quay trở về". Nhưng những thủ thuật ngoại giao ấy không thể không có ảnh hưởng xấu đến tính chất cuộc đối thoại trên truyền hình. Do không muốn làm thất vọng nhà báo, cho nên người đối thoại bắt đầu đồng ý mọi chuyện với nhà báo. Kết quả là cuộc đối thoại trước ống kính camera biến thành một điệu nhảy "mênuê" nhàm chán.

Phải chăng nhà báo truyền hình nào cũng có khả năng trở thành phóng viên phỏng vấn giỏi? Hoặc nói chính xác hơn, phải chăng nhà báo truyền hình giỏi nào cũng có khả năng trở thành người phỏng vấn giỏi? Cần phải có những gì để được công nhận vai trò này? Phải chăng chỉ cần có nghệ thuật giao tiếp, nắm vững nghệ thuật điêu luyện, nắm vững những quy luật của đối thoại sinh động? Hay đó là một sự bẩm sinh nào đó, là "ánh lửa do Thượng đế ban", là năng khiếu không thể lý giải được? Còn chính các nhà báo thì giải thích đó là năng khiếu "tiếp xúc", là trực giác, có khi sự giải thích ấy hoàn toàn "mang hơi hướng ma quỷ" nào đó.

Vậy thì tài năng đặc biệt ấy là gì vậy?

Để trở thành phóng viên phỏng vấn giỏi, cần phải có tài năng, ***yêu quý con người.***

Người ta nói rằng văn hóa là những gì còn lại khi con người quên đi tất cả. Người tiến hành phỏng vấn có thể quên mọi thứ, nhưng không quên lòng quý trọng vô tư đối với nhân cách cá nhân của từng người đối thoại với mình. ("Đối với nhà hóa học thì mọi nguyên tố đều là vàng cả", - đó là lời của nhà khoa học Menđêlêép).

Một phóng viên nắm vững yêu cầu văn hóa ấy trong phỏng vấn thì sẽ không quên sự cần thiết phải giới thiệu với khán giả về vị khách của trường quay, vì nhà báo ấy sẽ không bao giờ cho phép mình phạm phải sai lầm như thế cả trong

cuộc sống thường nhật (cách thức giới thiệu lại là vấn đề khác - có không ít phương pháp). Nhà báo ấy sẽ không bao giờ ca ngợi người đối thoại - chúng tôi xin nhắc lại điều này - khi người ấy có mặt, khiến người đối thoại ngượng ngùng không biết nhìn đi đâu và để tay vào đâu. Không một phút giây nào được phép sa ngã vào sự tự cám dỗ ươn hèn cho rằng điều thú vị nhất trong đối thoại truyền hình là những câu hỏi sâu sắc và uyên thâm, chứ không phải là những câu trả lời của người được hỏi (xét cho cùng, trong khâu dựng phim có thể cắt bỏ những câu hỏi, đó là phương pháp thông thường của những người làm phim truyền hình). Không bao giờ được phép dùng mọi cách, bằng mọi giá - bất kể điều đó có làm cho nhân vật phải trả giá như thế nào cũng mặc - đạt cho được sự cởi mở và sự tự bộc bạch, thổ lộ tâm hồn.

Về phương diện này, những phẩm chất con người, những phẩm chất đạo đức không tách rời khỏi những phẩm chất nghề nghiệp. Nhưng liệu có thể "học để có được" những phẩm chất ấy hay không?... Việc học cách che giấu sự tồn tại của những phẩm chất ấy lại là vấn đề khác. Vả lại, ý định ấy thật đáng nghi ngờ. Màn ảnh truyền hình thật sự cũng là "sự thể hiện tính cách".

Văn hóa giao tiếp là một chủ đề tinh quái: nó hiện diện một cách vô hình, nhưng ta lại thấy ngay sự không tồn tại của nó.

Nếu ta cứ vô tư để mặc các nhân vật của mình với những thiết bị chiếu sáng chói lòa và ống kính không chớp mắt của camera, thì chúng ta sẽ phát hiện thấy sự kém hiểu biết tối thiểu về đạo đức. Bởi vì sự tự tin của khách mời ở trường quay phụ thuộc trước hết vào việc liệu người ấy có nhìn thấy trước mắt mình những ánh mắt sống động và một sự thật là, đối với chúng ta, vị khách ấy có phải là một người đối thoại duy nhất, mà những suy nghĩ của người đó về cuộc sống có một giá trị vĩnh hằng, hay người khách mời ấy chỉ là một "diễn giả" thường kỳ. Trong giả thiết sau cùng này nếu hy vọng có được sự cởi mở tâm hồn thì đó là một sự tự an ủi không có cơ sở.

Có một câu ngụ ngôn tuyệt diệu về một nhạc công. Khi ở tuổi 20 thì anh ta không chút hoài nghi kêu lên: "Chỉ có ta thôi!". Khi ở tuổi 25, anh ta phát biểu thận trọng hơn: "Ta... và Môza". Ở tuổi 30 anh ta tỏ ra thận trọng hơn nữa: "Môza... và ta". Và chỉ với sự sáng suốt hơn nữa, anh ta mới tin chắc rằng: "Chỉ có Môza thôi!".

Đối với nhà báo tiến hành đối thoại trước ống kính camera thì mỗi người đối thoại đều là Môza (dĩ nhiên, ngoại trừ những trường hợp trước mặt nhà báo là nhân vật Xalêri).

Phải chăng sự đề cao người đối thoại như vậy có làm giảm phẩm giá của nhà báo làm phim tài liệu không? Liệu đó có làm giảm giá trị của sự

hiện diện của nhà báo ấy trên màn ảnh hay không? Không hề làm giảm chút nào. *Bởi vì chỉ có* ***bằng chiều sâu tâm hồn của chính mình*** *chúng ta mới đo lường được chiều sâu tâm hồn của người đối thoại. Chỉ có* ***bằng sự chân thành của chính mình****, chúng ta mới có thể khơi dậy được sự chân thành đáp lại.*

Có một ảo tưởng ru ngủ người ta hết sức dai dẳng, đó là ảo tưởng cho rằng phát biểu trên truyền hình thật là dễ dàng - chỉ cần là một người hấp dẫn! Tuy nhiên, trên màn ảnh truyền hình chúng ta vẫn thường thấy có những nhân vật mà không ai có thể hoài nghi về sự không tầm thường của họ. Tuy vậy, họ có những cử chỉ gò bó, dáng điệu căng thẳng, còn những lời phát biểu của họ thì nhàm chán, tầm thường. Khán giả có kinh nghiệm từ lâu đã biết rằng vẫn cùng nhà khoa học ấy, cùng người trồng lúa mì ấy hoặc nhà đạo diễn ấy, nhưng khi trò chuyện với những người dẫn chương trình khác nhau, thì họ lại xuất hiện như những người có trình độ văn hóa khác nhau, mức độ hiểu biết khác nhau và sự dí dỏm khác nhau. Dĩ nhiên, ở mức độ không nhỏ, đây còn là vấn đề trình độ văn hóa và mức độ hiểu biết của người biết đánh giá những mặt ấy ở người đối thoại.

Người Anh rất thích kể lại rằng sau hai giờ trò chuyện với nhân vật Glatxtơn thì bất kỳ một phụ nữ nào, khi chia tay với nhân vật ấy, cũng

tin rằng mình đã được gặp một người đàn ông thông minh nhất, có sức quyến rũ nhất và đẹp trai nhất của nước Anh. Sau hai giờ trò chuyện với Đizơraêli, thì người phụ nữ ấy không còn hoài nghi gì nữa rằng nhân vật ấy đã trò chuyện với người đàn bà thông minh nhất, có sức hấp dẫn nhất và đẹp nhất của nước Anh.

Tôi có thể gọi tài năng của Đizơraêli là tài năng của nhà báo phỏng vấn (còn về nhân vật Glatxtơn thì cũng có thể nói đó là một tài năng không thua kém của một người bình luận trên truyền hình, nhưng đó là chủ đề của một cuộc bàn luận khác).

SỰ THÚ NHẬN ĐÁP LẠI

CHIẾC GƯƠNG PHẢN CHIẾU HÌNH BÓNG CỦA AI!

Nó đâu rồi, hình dáng của khuôn mặt?
Điều quan trọng là mọi người cuối cùng
đều hiểu rõ diện mạo của chính mình.

E.Eptusencô

Ai hiểu rõ chúng ta hơn là chính chúng ta?

"Tôi luôn luôn đấu tranh cho sự thật. Tôi 13 tuổi. Tôi thường hay thổ lộ bằng lời những suy nghĩ của mình. Điều đó khiến cho thầy giáo không bằng lòng... Thân hình tôi thuộc cỡ trung bình", - đó là những lời của em học sinh lớp 6 Giênha khi em đọc bài luận văn do em viết ở lớp với nhan đề "Chân dung của tôi" (trong bộ phim "Tất cả chỉ có ba bài học", đạo diễn và quay phim - P.Môxtôvôi). Câu nói cuối cùng của em học sinh này mang âm điệu buồn rầu giữa những tiếng cười của các em học sinh cùng lớp: ở trong lớp Giênha là học sinh gần như bé nhỏ nhất. Bây giờ đến lượt em Lêna. "Em có thể làm tốt mọi việc. Em có thể chăm chú, nhạy cảm. Tất cả những gì không tốt ở mọi người đều làm cho em rất khó chịu...". Em Lêna đọc bài

luận văn của mình với vẻ hài lòng rõ rệt. Hiển nhiên là em Lêna rất thích chân dung của mình. "Tôi không kính trọng những ai che giấu sự trống rỗng của mình đằng sau những trang phục và đằng sau những tên gọi của các cuốn sách họ đã đọc nhưng chẳng hiểu gì".

"Tôi có thân hình thuộc cỡ trung bình, mềm mại và cân đối. Da của tôi ngăm đen, nhưng khá nhẵn, - đó là câu mở đầu của Frăngxoa đờ Larôsphucô khi ông mô tả bức chân dung của mình năm 1659 - có lần người ta bảo tôi rằng cằm của tôi có phần nặng nề: Bây giờ tôi cố ý nhìn vào chiếc gương, muốn kiểm tra xem có đúng như vậy hay không, nhưng tôi đã không thể biết chắc được...". Hướng về thể loại quan sát, phân tích giáo huấn đạo đức - thể loại này sẽ đem lại cho ông danh tiếng của một nhà phân tích vô song về tính cách con người - vị huân tước 46 tuổi ấy đã chọn chính bản thân mình làm đối tượng đầu tiên để "soi rọi". "Tôi không bị mất trí và phải nói thẳng điều đó ra, bởi vì cớ sao tôi lại giả vờ. Người nào không biết kể ra những ưu điểm của mình. Không có những lời nói vòng vo và những lắt léo, thì theo tôi nghĩ, con người ấy núp dưới vẻ khiêm tốn bề ngoài để che đậy lòng hám danh cao độ và bằng thủ đoạn ngậm miệng ấy để khôn khéo thuyết phục mọi người chung quanh có ý kiến đánh giá cao về bản thân mình...".

Chúng ta không thể nhìn rõ bản thân chúng ta thực tế là như thế nào. Khi nhìn vào chiếc gương soi, chúng ta chỉ kịp, gần như theo phản xạ, đem lại cho khuôn mặt của mình một dáng vẻ "có lợi về mọi phương diện". (Xin hãy làm một thí nghiệm đơn giản: hãy ngồi ở cạnh chiếc gương đặt ở phòng giải lao trong nhà hát và hãy quan sát sự thay đổi của khuôn mặt những người tiến gần đến "hình bóng" của mình trong chiếc gương). Tuy nhiên, có những trường hợp thế này: Khi ta bước dọc theo hành lang, ta nhìn thấy một bóng người đang bước tới, hết sức giống với hình bóng một người quen biết, rồi ta đau đầu nhớ lại xem đó là ai. Thế rồi ta chợt hiểu ra rằng đó chính là hình bóng của ta được phản chiếu trong chiếc gương!... Nhưng một giây phút qua đi thì nét mặt đã thay đổi, và ta không còn là ta nữa.

Thật ra, chỉ có trong các bộ phim tài liệu được quay bằng những chiếc camera giấu kín và bất ngờ quay được chúng ta thì chúng ta mới xuất hiện ra đúng với bản chất con người của mình.

Nhưng nếu không dễ dàng tránh được sự cám dỗ mong muốn làm đẹp, thậm chí hình bóng của chính mình ở trong gương - đó là hình bóng mà chúng ta thấy được chủ yếu khi ngồi một mình - thì còn nói gì được về những hình bóng tự họa chúng ta được giới thiệu với những người chung quanh.

Thái độ sẵn sàng đấu tranh vì sự thật và coi

khinh những kẻ che giấu sự trống rỗng của mình ở đằng sau sự trang điểm bề ngoài, - thái độ ấy được thể hiện ở những nhân vật trong bộ phim "Tất cả chỉ có ba bài học" với một vẻ chất phác đầy quyến rũ một cách hữu lý trong phim, không chỉ thông qua bối cảnh công khai, mà còn thông qua lứa tuổi của những nhân vật tham gia trong bộ phim. Ở lứa tuổi 13, con người lần đầu tiên bắt đầu nghiêm túc suy nghĩ xem mình là ai. Đối với con người ấy điều có ý nghĩa quan trọng hơn - đó là xuất hiện trước mặt những người cùng trang lứa với mình. Ý kiến của nhóm các em ở lứa tuổi này có uy tín hơn là sự đánh giá của các bậc cha mẹ hoặc của các thầy cô giáo. Lòng khao khát được bộc lộ, và mạnh hơn nữa là nỗi lo sợ không được ai để ý tới (không có gì tồi tệ hơn thế) đã đẩy tới những sự bộc bạch bất ngờ, khi mà chẳng những các ưu điểm, mà sự thiếu vắng những ưu điểm ấy cũng có thể trở nên có lợi cho mình.

"Tính nết của em không được tốt, em cũng không có sự kiềm chế", - một em học sinh nói một cách sốt sắng về điều đó.

"Em là một kẻ hết sức lười, - một em khác không kém nhiệt tình trả lời, - Từ trường về đến nhà, em thường ghé vào đâu đó chơi khúc côn cầu và chạy nhảy đến chiều tối".

Việc công khai nói ra những thói tật vô hại, được bổ sung với giọng điệu châm chọc và với

một vẻ chân thành đáng khen ngợi, thường được hiểu như là một hành động dũng cảm. Song, phải chăng phương pháp ngoại giao tinh ranh ấy chỉ là đặc tính của trẻ em thôi hay sao? Larôsphucô nhận xét: "Chúng ta thừa nhận những thiếu sót của mình để bằng sự chân thành ấy bù đắp lại sự thiệt hại mà ý kiến của những người chung quanh đánh giá có hại cho chúng ta".

"Trên tường có treo bức ảnh chân dung của em, - em Igo Mátvêép vừa nói vừa bước ra khỏi bàn học. - Nếu nhìn vào khuôn mặt này thì có thể nói rằng con người này, xét về nội tâm, tỏ ra đôi chút dữ tợn và không hiền lành". Em đọc bài văn của mình với vẻ đôi chút tự kiêu, như thể em không biết sợ bất kỳ một sự vạch trần nào. Các em cùng lớp nhìn Igo với vẻ tò mò và ngạc nhiên. Vẫn em học sinh ấy nói tiếp: "Trong con người em bắt đầu nuôi dưỡng lòng hận thù, như ở một anh chàng chăn bò thấy cần trả thù vì bị lăng mạ".

Mười năm qua đi và các em sẽ lại gặp nhau trước ống kính camera cũng tại lớp học đó. Thật ra, trong số các em có một em vắng mặt.

Đó là phần mở đầu bộ phim "Gặp lại" của P.Môstôvôi.

- Có ai biết tại sao hôm nay em Igo Mátvêép vắng mặt?

Vậy là, hóa ra người bạn cùng lớp với các em trước kia đang ở tù vì tội giết người, tuy giết người không cố ý.

Liệu có thể xem những đoạn tự sự ở lứa tuổi học trò để đoán biết số phận của một em sẽ ra sao? Liệu có thể đoán biết bước mở đầu của triết lý cuộc sống sau này ẩn chứa đằng sau một giọng điệu có tính chất thách thức? Liệu có thể đoán biết một bi kịch đang nảy nở ở đằng sau một thái độ tỏ vẻ dũng cảm?

Nói chung, bức chân dung tự họa trên màn ảnh tạo điều kiện đến mức độ nào cho chúng ta có thể suy xét về nhân cách và tính cách của nhân vật? Nó cho phép đi sâu đến mức nào vào thế giới nội tâm của khuôn mặt được mô tả? Và chúng ta có quyền đến mức nào nói đến sự giống nhau giữa hình tượng trên màn ảnh và nguyên mẫu của hình tượng ấy?

Những câu hỏi ấy không thể được đặt ra một cách nghiêm túc trước khi trên màn ảnh vang lên giọng nói đích thực của nhân vật tham gia buổi quay phim. Một bức chân dung điện ảnh xuất hiện ngay trước mắt chúng ta - đó là hơn một phần ba của tất cả các bộ phim trong hệ thống phim tài liệu truyền hình hiện nay - đã tạo cơ hội hiếm có cho chúng ta hiện diện trong sự ra đời của những nguyên tắc thẩm mỹ trong loại hình mới của hoạt động sáng tạo truyền hình. Lời khẳng định rằng máy camera quay cùng một lúc là biểu tượng của sự thay đổi mang tính thời đại trong lĩnh vực phim tài liệu, - không phải là lời phóng đại.

Như đã biết, trong văn học, hình thức độc thoại - tức là khi chúng ta biết về nhân vật qua chính những lời thoại của họ - là phương pháp hoàn toàn không phải mới mẻ. Nhưng trong phim tài liệu, giọng nói của nhân vật quả là một sự khám phá. Giọng nói của nhân vật có thực đang kể về bản thân mình được cảm thụ như là hình thức tự bộc lộ cao nhất.

Khi xem một cuốn an-bum của một gia đình nào đó, đôi lúc chúng ta có được một cảm giác kỳ lạ là được tiếp cận với những số phận không quen biết - tựa hồ chúng ta đang lén nghe kể về cuộc sống của người khác. Ở đây những tấm ảnh xa xưa có thể cho biết nhiều đến nhường nào! Mỗi nụ cười lặng lẽ, mỗi cử chỉ câm lặng cho ta biết bao nhiêu điều chưa được biết tới...

Nhưng nếu những tấm ảnh biết kể thì lời thoại phát ra cùng lúc lại có khả năng mô tả. Đằng sau lời kể ta thấy hiện ra những bức tranh của quá khứ - đôi khi hiện ra một cách hết sức rõ nét, tựa hồ như thể bản thân chúng ta hiện diện trong các sự kiện.

"Khi chiến tranh bùng nổ, chúng tôi sơ tán về vùng Uran. Chồng tôi ra trận. Ngoài những đứa con của tôi - cháu trai 2 tuổi và cháu gái 8 tháng tuổi - tôi còn phải phụng dưỡng mẹ và bà cô đau yếu. Cuộc sống thật khó khăn. Khu vực Goocnozavốtxcôi - ở đó không có các nông trại tập thể, ruộng đất không màu mỡ. Lúc ấy tôi cần

nặng 86 kilô, người tôi phình ra do bị đói. Và thế là, để cứu lũ trẻ, tôi đã buộc phải... bản thân tôi đến nay cũng không thể tin được... đem giết và ăn thịt 2 con chó". Người phụ nữ kể đến đây ngừng lại vài giây phút. Bằng một động tác quen thuộc, người phụ nữ ấy xoa đầu con chó lúc ấy ngồi cạnh chiếc ghế của bà và nhìn bà chủ với vẻ trung thành. "Cả giờ đây nữa, tôi vẫn không nén được xúc động mỗi khi nhớ tới chúng. Nhưng chỉ về sau này tôi mới hiểu ra rằng: phải bằng mọi giá mua cho được con bò sữa. Nếu không thì tôi không thể cứu được lũ con của tôi". Lúc đó chúng tôi đã phải đi bộ mất khoảng 200 km. Đi bộ vào mùa đông ở trong rừng núi Uran - từ làng này đến làng kia. Tôi đi mãi và tại tất cả các làng tôi đều nghe thấy: "Trước kia còn có những con bò sữa, nhưng nay đã đem bán hết rồi". Người phụ nữ ấy còn nhớ, có lần bà ngủ qua đêm trong một túp lều và suốt đêm trong đầu bà văng vẳng những lời nói đó - Những suy nghĩ đen tối, như lũ ruồi nhặng, suốt đêm đó cứ quấy rầy tôi... Tôi quyết định không trở về nếu không có con bò sữa. Tôi đi từ nhà này sang nhà khác. Đâu đâu cũng nghe thấy câu: "Đã từng có... Nhưng đã bán đi rồi". Rồi nhiều người nói: "Hình như nhà Iasca đang muốn bán con bò sữa - con bò sữa của nhà ấy lắm sữa đáo để".

Ông Iasca không sống trong nhà mình: ông ta để mặc cho lũ dán chết cóng. Ông đón chào người phụ nữ ấy với vẻ hoài nghi. "Bà trả tôi bao nhiêu

tiền để mua con bò này?" - "Tôi trả tất cả số tiền tôi có - 4 nghìn đồng". Ông Iasca hiểu rằng không mua được con bò này thì người phụ nữ ấy sẽ không bỏ đi. "Vậy nếu cần trả thêm thì sao?" Người phụ nữ ấy mặc chiếc áo vét của chồng và chiếc quần bông. Chân bà đi đôi ủng kiểu quân đội, chân quấn vải. Phía trên là chiếc áo choàng dài bằng loại vải hoa mặc ngoài chiếc quần. Ngoài cùng là chiếc áo choàng mùa đông, có thắt ngang lưng bằng chiếc dây thừng. Người phụ nữ ấy còn biết lấy gì để trả thêm? Cái giá rét âm 20 độ. Hai người thỏa thuận trả thêm chiếc áo choàng nữa. Ông Iasca buộc dây thừng vào con bò. Thế là người phụ nữ ấy cứ dắt con bò từ làng này sang làng khác. "May mắn cho tôi, tôi gặp các bà chủ nhà tốt bụng, họ đã vắt sữa hộ tôi - tôi là phụ nữ thành thị, chỉ được trông thấy những con bò sữa ở trong đàn".

Đoạn độc thoại này được đưa vào bộ phim có nhan đề "Chân dung" - đây là luận văn tốt nghiệp của N.Xêmênôva, một nhà báo nữ tương lai, tốt nghiệp Đại học Tổng hợp quốc gia Mátxcơva. Chính vào lúc đó cô sinh viên này đang tìm nhân vật cho bộ phim của mình, và số phận đã khiến cô gặp được bà Galina Xecghêépna Bixkê - một nữ cán bộ địa chất, phụ nữ đầu tiên ở xứ Carêlia đã trở thành tiến sĩ khoa học.

"Nếu tôi hiểu đúng ý của chị, thì chị muốn nghe kể về toàn bộ tiểu sử của tôi để vẽ lên một chân

dung từ những hồi ức?" - đó là câu hỏi của bà Galina Xecghêépna Bixkê trong lần gặp đầu tiên. Đó là sự xâm nhập chính xác vào nội dung của bộ phim đó.

Khi hồi tưởng, con người ta bước qua điều cấm kỵ hết sức vĩ đại của tự nhiên - quy luật về tính chất không đảo ngược của thời gian. Khi hồi tưởng lại, con người có thể đưa chúng ta đến bất kỳ thời điểm nào trong quá khứ của mình.

Trên màn ảnh hiện lên những tình tiết tư liệu về cuộc đời riêng, được vẽ lên một cách qua loa bằng những dấu hiệu của thời gian: chiếc đồng hồ cổ của bà, chiếc đồng hồ bằng sắt của những năm 1930, vỏ đồng hồ bằng gang của những năm chiến tranh...

"Phải nói thêm rằng trong khi chúng tôi sống ở nơi sơ tán thì bố tôi ở lại vùng bị phong tỏa. Chúng tôi giận bố tôi vì ông không viết thư cho biết các chi tiết. Chúng tôi nhận được những tấm bưu thiếp, trên đó có dòng chữ với nét chữ tròn quen thuộc: "Bố vẫn khỏe, bố hôn các con, tạm biệt...". Chỉ có thế thôi. Mãi sau này mới rõ tất cả mọi chuyện. Lúc đó bố chúng tôi gần như bị chết đói. Ông nằm rất lâu tại bệnh viện. Trước đó ông đã viết sẵn một đống những tấm bưu thiếp. Sau đó ông nhờ chị phục vụ thỉnh thoảng lại gửi một tấm cho chúng tôi".

Thế là đã đến lúc quay trở về Lêningrat. Chúng tôi thỏa thuận đi trong toa xe chở hàng. Chúng tôi

chất lên đó củi, khoai tây, con bò cái tơ, một con mèo, sáu con gà mái và... Thế là cả gia đình chúng tôi lên đường. Tại ga Mátxcơva, người ta làm thủ tục giấy tờ cho chúng tôi. Chúng tôi dắt con bò đi trong thành phố - trên đại lộ Nhepxki, sau đó đi trên phố Xadôvaia. "Khi tôi dắt con bò cái đó đi trên đường, thì ở góc phố Xadôvaia và đại lộ Nhépxki người cảnh sát điều hành giao thông đã giơ tay lên chào con bò. Đó là một con bò sữa tuyệt diệu... Nó là con bò đầu tiên ở Lêningrat sau chiến tranh. Tôi nuôi nó 2 năm. Về sau tôi đã bán nó đi để mua chiếc dương cầm. Đã đến lúc cần dạy âm nhạc cho lũ trẻ".

Tại phòng thí nghiệm, nơi bà Galina Xecghêépna công tác, tại trường đại học, nơi bà làm công tác giảng dạy, - người ta nghĩ gì về bà? "Ấn tượng đầu tiên của tôi - bà ấy là một nữ hoàng". - "Còn ấn tượng thứ hai?" - "Vẫn là... nữ hoàng". - "Còn ấn tượng thứ ba?" - "Đó là một phụ nữ có thể đi một chân trên vỉa hè, còn chân kia thì đi trên đường phố. Mà điều đó không phải là điều kỳ quặc đâu. Ở bà ấy có nhiều phẩm chất con người đến thế".

"Tôi có những khiếm khuyết chủ yếu gì ư? - nữ nhân vật trong phim nở nụ cười. - Chị có nghĩ rằng tôi có rất nhiều khiếm khuyết, đến nỗi tôi phải lựa ra những thiếu sót chủ yếu ư? Có thể, chị có lý... Có một trường hợp xảy ra khi tôi còn trẻ. Một lần, các cán bộ địa chất chúng tôi tập hợp

bên bờ một hồ nước. Đêm đó trời đẹp, có trăng. Chúng tôi ngồi uống trà. Bỗng nhiên có tiếng động lớn! - Ai đó đã nhảy xuống hồ và bơi. Cô gái ấy là người tôi hầu như không quen biết. Cái hồ ấy... có bờ dốc đứng, giữa vùng nứt kiến tạo... Cô ta bơi rất đẹp, thành một vệt dưới ánh trăng. Đám đàn ông đứng lên rời đống lửa và đi đến bờ hồ.

Tôi bỗng như bị xúc phạm! Như lời của nữ diễn viên Ranhépxcaia đã nói: "Tôi chưa bao giờ là cô gái đẹp, nhưng tôi luôn luôn là cô gái hết sức dễ thương". Tôi thấy bực bội, thế là tôi ngồi bên đống lửa và cất tiếng hát - tôi có giọng hát hay - tôi hát bài tình ca của Larixa trong vở ca kịch: "Cô gái không có của hồi môn":

Chàng nói với em: "Em hãy là của anh, và anh sẽ sống bằng ngọn lửa ái tình..." Chị biết không? Tôi nhìn ra,... có một chàng quay lại, lại một người nữa... Tất cả đều ngồi bên tôi. Mà cô gái thì cứ bơi!... Đấy chẳng phải là điều khiếm khuyết ư? Nói chung tôi là mụ đàn bà tồi".

Trong những hình ảnh cuối bộ phim này đã liệt kê các học hàm của bà G.X.Biskê và những phần thưởng mà bà đã nhận được. Tuy nhiên, khán giả cũng có thể đọc thấy đoạn nói về việc này trong bài viết trên báo. Nhưng không một bài báo nào hoặc thậm chí một bài thảo luận nào tạo điều kiện cho khán giả có thể cùng với nữ nhân vật ấy trong phim thực hiện một chuyến đi hiển thị vào quá khứ của bà.

Vào những năm 1920, sau khi quan sát dáng điệu của mọi người đứng trước ống kính, ông Ziga Vectốp đã đề ra những phương pháp đa dạng để quay phim phóng sự. Những phương pháp ấy đã giúp quay phim một người nào đó mà không có sự hóa trang, rình quay phim người ấy "trong thời điểm không có sự diễn xuất".

Và đến nay, đối với nhiều người làm phim tài liệu thì sự truyền cảm thực sự mang tính chất nghệ thuật bắt đầu thể hiện chính là vào giây phút lời nói và trạng thái hình ảnh của một người hòa vào làm một. Họ tìm kiếm ở các nhân vật một sự biểu cảm bên trong và bên ngoài. Đ.Luncốp gọi những người có khả năng ấy là "những diễn viên trong phim tài liệu". Những người khác lại khẳng định rằng "yếu tố không diễn xuất" hoàn toàn phụ thuộc vào kỹ thuật quay phim. X.Zêlikin khẳng định rằng "khi một người nói chuyện với một người khác thì người đó đã một chút ít không còn là mình nữa. Người ấy đã thay đổi đối với người đối thoại kia. Khi người ấy nói với công chúng, người ấy hoàn toàn không còn là mình nữa. Khi biết mình đang bị quay phim, cho dù đó là chiếc máy quay quen thuộc, thì người ấy lại càng không còn là mình nữa. Tôi nghĩ, chỉ có dùng máy quay được giấu kín mới có thể lột tả được con người thật như trên thực tế".

Đúng vậy, những vai trò của chúng ta trong

cuộc sống đều mang tính chất tình thế và được quyết định bởi địa vị của những người tham gia. V.Lêvi bình luận cặn kẽ trạng thái này như sau: "Dù quý vị là một người chồng, là tác giả một cuốn sách hay là giám đốc nhà máy, là thợ cắt tóc hay là người lái xe taxi thì hằng ngày quý vị vẫn bị người ta dự đoán... không một đứa trẻ nào, bậc cha mẹ nào, cả Thánh Ala, cả nhà tiên tri Mahômét đều không tránh được chuyện đó... Vậy cần tỏ thái độ ra sao? Không nên có thái độ như thế nào? Người ta chờ đợi ở tôi điều gì, người ta muốn gì và không muốn gì? Tôi mong đợi điều gì ở bản thân mình? - Tất cả những cái đó bay đi với tốc độ của cơn lốc. Và dĩ nhiên, tất cả mọi thứ không thể được bó gọn trong một sợi tâm lý chật chội, ít nhiều biểu hiện ở dạng vật chất và được gọi là ý thức. Không phải thế, cái khối lượng chủ yếu nằm ở trong đó, ở tiềm thức, nằm trong bóng tối hoặc nửa bóng tối".

Trong chừng mực sự giao tiếp là một trò diễn bất tận của các vai diễn, thì bất kỳ người nào trong chúng ta đều là nhà hát của một diễn viên.

Làm thế nào để có thể nhận biết diện mạo đích thực trong vô số những sự hóa thân ấy? Làm thế nào để có thể đoán biết được diện mạo ấy trong một chuỗi những hình ảnh chiếu lướt qua?

"Nếu quả táo nhân tạo và quả táo thật được quay phim làm cho người ta không thể phân biệt được chúng trên màn ảnh thì đó không phải là

tài nghệ quay phim, mà đó là không có tài nghệ quay phim", - đó là ý kiến của ông Ziga Vectốp. Ông cho rằng quay phim "đúng theo ống kính điện ảnh" có nghĩa là không chỉ cho thấy tính chất đồng thời; mà cả tính chất không đồng thời, không chỉ cho thấy sự trùng khớp, mà cả sự không trùng khớp giữa lời nói và suy nghĩ, những điều quan sát thấy được trong thường nhật. Ông viết trong nhật ký như sau: "Niềm vui sướng vì sự thật, chứ không phải vì cái vẻ sự thật. Niềm vui sướng vì nhìn được vào chiều sâu xuyên qua sự hóa trang, xuyên qua diễn xuất, xuyên qua vai diễn, xuyên qua chiếc mặt nạ. Xuyên qua tiếng cười để nhìn thấy tiếng khóc than, xuyên qua vẻ đường bệ để nhìn thấy được sự nhỏ nhen hèn hạ, xuyên qua vẻ dũng cảm để thấy được sự hèn nhát, xuyên qua vẻ lịch thiệp để thấy được lòng thù hận... Niềm vui sướng vì sự xóa bỏ "vẻ bề ngoài", vì đọc được như vậy ý nghĩa, chứ không phải những lời nói".

Nhưng để có thể xuyên qua vẻ đường bệ nhìn thấy được sự nhỏ nhen hèn hạ, xuyên qua vẻ dũng cảm nhìn thấy được sự hèn nhát, thì cần phải biết cách chỉ ra vẻ đường bệ ấy và vẻ dũng cảm ấy đúng như là một "sự diễn xuất", như là cái mặt nạ, như là "vẻ bề ngoài".

"Thu nhập của ngài là bao nhiêu?" - đó là câu hỏi trên màn ảnh đặt ra cho người kỹ sư trưởng của nhà máy, trong bộ phim điều tra của Hunggari

có nhan đề là "Những con người khó tính". Đây là bộ phim nói về số phận của những sáng chế không được thực hiện. Nhân vật ấy nở nụ cười và nói: "Thật khó trả lời. Nếu cảnh sát hỏi thì tôi nói theo một cách, còn...". Đến đây ống kính quay cận cảnh khuôn mặt nhân vật. Giọng nói của nhân vật được ghi gần đến nỗi nghe thấy được từng hơi thở của nhân vật. Những câu nói ra cứ quay cuồng như lá rụng quay tròn vào mùa thu. Rồi bỗng dưng chúng ta hiểu ra rằng ẩn giấu đằng sau thái độ sẵn sàng cởi mở ấy là một người biết tính toán. "Công việc của ông là hỏi, công việc của tôi là trả lời, nhưng chính chúng ta biết rõ giá trị của những lời nói", - tựa hồ chúng ta đọc thấy điều đó trên nét mặt của anh ta. Người kỹ sư ấy buông ra những lời hiền hậu: "Thật khó trả lời, để sau này không phải cắt bỏ một số đoạn phim...". Thế là chúng tôi lập tức cảm thấy mình không tin vào giọng điệu đáng tin cậy của nhân vật ấy.

Phải chăng, khi quan sát cảnh này, có thể đồng ý rằng nhân vật này chỉ có thể bộc lộ bản chất thực sự của mình khi đứng trước máy quay phim vô hình, bởi vì đứng trước chiếc micrô và với sự có mặt của người đối thoại thì nhân vật trở thành một con người khác rồi? Phải chăng, đúng hơn nên nghĩ rằng khi ứng xử theo cách khác ở trong những điều kiện khác thì nhân vật trong phim không trở thành một người "khác", mà chủ yếu là bộc lộ những khía cạnh khác

trong bản chất của mình? Theo dõi sự biến đổi của một con người tùy theo hoàn cảnh - đó chẳng phải là điều hấp dẫn nhất đối với người làm phim tài liệu hay sao? *Chắc chắn rằng giới thiệu nhân vật* ***qua nhiều khía cạnh tính cách của nhân vật*** *chính là giới thiệu* ***con người thực sự*** *của họ*. Một phương pháp nghiên cứu mang tính nghệ thuật như thế có thể cần đến cả máy quay phim giấu kín, cả loại máy quay quen thuộc, cả loại máy quay "trưng bày".

Một tên lính đánh thuê, một tên trưởng trại tập trung, một tên cầm đầu cuộc nổi loạn quân sự, một bà bói ở thành phố Bôn - đó là những nhân vật trong các bộ phim tài liệu thời sự chính trị của V.Hainốpxki và G.Sôiman. Hiểu rõ rằng những nhân vật trong các bộ phim của mình không thích quá cởi mở, hơn nữa lại đứng trước máy quay phim, cho nên các nhà làm phim tài liệu ấy tạo cơ hội cho các nhân vật xuất hiện trên màn ảnh trong tư thế họ muốn, diễn các vai mà họ muốn diễn. Không! Các tác giả phim tài liệu không kích thích các nhân vật phải cởi mở, như quan điểm của một số nhà phê bình cho rằng chiến thuật ấy là hoàn toàn hợp lý trong cuộc chiến đấu với kẻ địch trên màn ảnh. Nếu ở đây có thể nói đến một sự kích thích, thì không phải là kích thích những sự giãi bày tâm tư, mà là kích thích diễn xuất. Trước mặt chúng ta thấy một sự cởi mở không phải là của suy nghĩ, mà là sự cởi mở ngụy trang. Người ta tạo điều kiện để

người đối thoại tự do nói dối, giở trò láu cá, giả vờ. Nhân vật ấy thực hiện ý đồ của mình càng thành công bao nhiêu thì hiệu quả tiếp theo càng mang tính chất vạch trần bấy nhiêu.

Những tên lính chinh phạt nở nụ cười. Những tên độc tài cao thượng. Những tên đao phủ đa cảm. Vũ hội hóa trang với đầy cách ngụy trang.

Dĩ nhiên, có thể phản bác lại rằng phương pháp phỏng vấn công khai ấy - được các nhà làm phim tài liệu Đức thường xuyên sử dụng - không có nhiều điều giống với nguyên tắc độc thoại. Nhưng nói chung loại phim độc thoại là cách nói mang tính chất quy ước. Trên màn ảnh mọi lời phát biểu của một người hướng đến một ai đó đều có tính đến phản ứng đáp lại. Xét về bản chất thì chính vì sự phản ứng ấy mà người đó đưa ra lời phát biểu. Độc thoại trên màn ảnh chỉ là hình thức độc thoại bị cắt bớt. Dù người đối thoại với nhân vật trong phim là người cùng chí hướng hay là người phản biện của nhân vật, là đồng liêu, là đồng môn, hay đó chính là nhà làm phim tài liệu (người phỏng vấn, người viết kịch bản, đạo diễn), thì sự góp mặt của họ cũng quyết định giọng điệu của cuộc đối thoại, cũng như mức độ cởi mở của cuộc đối thoại ấy. Sự am hiểu của các nhà làm phim tài liệu về hoàn cảnh cuộc sống của nhân vật, sự đồng tình hoặc ác cảm, những chính kiến và định kiến của họ không thể không ảnh hưởng đến tính chất giao tiếp, nghĩa

là ảnh hưởng cả đến nội dung của bộ phim.

Như đã nói trên đây, bản thân hiện tượng quay phim đã buộc nhân vật có phản ứng. Phản ứng ấy được quyết định bởi những quan niệm về vai diễn của nhân vật, cũng như bởi những quan niệm về ý đồ của người làm phim tài liệu. Chỉ khi nào có tính đến yếu tố ấy thì những người làm phim mới có thể đạt được sự tiếp xúc tâm lý, hay là "khoảng cách cá nhân".

Tài nghệ ấy là sự cần thiết ở mức độ ít nhất (vả lại, có cần thiết không?) đối với người làm phim thời sự chỉ liên quan đến những nghi thức trong thực tế hoạt động công cộng như: hội họp, mít-tinh, duyệt binh và lễ hội, trong đó vai trò xã hội của những người tham gia đã được quy định khá chặt chẽ, còn biên độ của sự tự thể hiện cá nhân thì bị giới hạn đến mức tối thiểu. Nghi lễ long trọng hạ thủy một con tàu (với nghi thức không thay đổi là đập chai rượu sâm banh vào thành tàu), hoặc lễ khai mạc một cuộc triển lãm thường kỳ (với nghi thức cắt băng theo truyền thống) - đó là những hoạt động chỉ đòi hỏi sự có mặt của nhà làm phim tài liệu với vai trò người quan sát và chứng kiến.

Đối với người làm phim thời sự thì nhân vật trong phim tư liệu trước hết là người thủ vai diễn cụ thể, còn khoảng cách công chúng là "tần số hoạt động" cơ bản. Chính khoảng cách ấy quyết định quan hệ của nhà làm phim đối với

người đối thoại mà thái độ ứng xử của người đối thoại được quyết định bởi chức phận xã hội hoặc chức phận công vụ. Về thực chất, chức phận ấy là đối tượng của sự mô tả. Nhưng bất kỳ một vai diễn nào và thậm chí tổng thể các vai diễn ấy, được ống kính thâu tóm, đều không cho phép người ta suy xét về một cá nhân. Những vai diễn có thể thể hiện hoặc không thể hiện cá nhân ấy. Vả lại, cách thể hiện cũng khác nhau - như là những mô hình hành vi ứng xử mang tính chất chủ đạo hoặc không hòa nhịp, ngụy trang hoặc điều hòa. Có vai diễn phụ được thể hiện khác với điều mà chúng ta gọi là sứ mạng (tuy rằng xét trên góc độ xã hội học thì đó cũng là "vai diễn") chẳng khác gì sự trang trí nhằm nhí trên mặt đồng hồ khác với chiếc lò xo động lực trong chiếc đồng hồ đó. Có thể dễ dàng từ bỏ vai diễn, chỉ cần vẫn là chính bản thân mình, có thể dễ dàng từ bỏ sứ mạng, chỉ cần chia tay với chính bản thân mình.

Trong kịch bản bộ phim độc thoại "Hướng đi của số phận" (tác giả kịch bản L.Gurêvich), tất cả các lời thoại của nữ nhân vật trong phim - nữ tiến sĩ y học A.Tôcarêva - đều được ghi trực tiếp từ miệng nữ nhân vật. Mỗi vai trong tam vị nhất thể mà nữ nhân vật ấy phải đóng hàng ngày - trong những buổi lên lớp, trong những kỳ thi sát hạch, trong thời gian thực hiện cuộc thăm khám của giáo sư, khi thăm khám các bệnh nhân - đều mở

ra cho chúng ta thấy tính cách của một con người hăng hái và yêu đời, tỏa sáng lòng nhân ái, một con người điêu luyện trên mọi mặt. Ở mức độ nào đó thì đấy là những phẩm chất nghề nghiệp. Bệnh tật là một tấn kịch có nhiều hồi, với sự tham gia của nhiều nhân vật, - bà A.Tôcarêva giải thích, - điều đó buộc người thầy thuốc phải trở thành diễn viên: đôi khi phải diễn xuất che giấu đi những cảm xúc xuất hiện trong khi thăm khám bệnh nhân.

Thông qua nhiều sự biến hóa của diện mạo nữ nhân vật trong phim - trong diện mạo nghề nghiệp, diện mạo con người, diện mạo đời thường - ta thấy càng hiện rõ thêm những phẩm chất đối nghịch có cùng trong tính cách của nữ nhân vật ấy, như: nhạy cảm và cương quyết, khắt khe và nồng nhiệt, hơn thế nữa, còn thấy rõ sự thống nhất nội tại của những phẩm chất ấy. Thực chất của sự thống nhất ấy là lòng trung thành với sự nghiệp, đó gần như là sự hy sinh quên mình. Dĩ nhiên, trong những tình tiết khác nhau thì những phẩm chất ấy biểu hiện ra ở mức độ khác nhau. Ở mức độ ít nhất, những phẩm chất ấy thể hiện trong thời gian diễn ra hội nghị cán bộ ngành y tế ("Bộ môn khoa nội của học viện chúng tôi đang tiến hành nghiên cứu về quá trình ô-xy hóa quá mức..."), hơn thế - sau một ngày làm việc khó khăn, trong cuộc trò chuyện với nhà báo nữ nhân vật ấy thú nhận về sự bất lực của mình ("Hiểu tất cả đấy, nhưng lại không biết giúp bằng cách nào"),

hoặc nhớ lại sự qua đời quá sớm của người chồng ("Anh ấy là bác sĩ khoa tai mũi họng. Lúc đó vừa trải qua cơn đột quỵ. Vậy mà người ta lại đưa vào một cháu bé nuốt phải dị vật, rồi vào phế quản. Không dễ dàng lôi dị vật ấy ra được. Chồng tôi đã phải quỳ bằng đầu gối để gắp dị vật ấy ra. Anh ấy hồi hộp, lo lắng, mệt mỏi, kiệt sức... Lúc đó chồng tôi mới ở tuổi 42... Vậy là tôi đã hoàn toàn hiến mình cho khoa học để trốn chạy tai họa").

Biết cách nhận ra và giới thiệu những con người sống động, chứ không phải những vai diễn của họ, giới thiệu những con người hành động, chứ không phải những người thừa hành - đó là hệ thống của ngành điện ảnh làm phim tài liệu ngày nay, ngày càng biểu hiện rõ xu hướng nghiên cứu thế giới dưới góc độ nghệ thuật.

"Vai diễn không phải là nhân cách con người, mà nói đúng hơn, đó là sự mô tả mà nhân cách vẫn ở sau sự mô tả ấy". Nếu chấp nhận định nghĩa ấy của A.N.Lêônchiép thì có thể nói rằng người làm phim tài liệu không đề ra cho mình nhiệm vụ phải đi sâu xa hơn "sự mô tả", nhìn ở phía sau nó, hiểu rõ những động cơ bên trong của nhân vật. Trong quá trình quay phim, điều mà người làm phim tài liệu thực hiện không phải là sự quan tâm chủ quan của mình đối với nhân cách con người, mà là đáp ứng nhu cầu của xã hội về biên bản thông tin mang tính chất gián tiếp tối thiểu.

Trong số tất cả những đoạn "độc thoại" mang tính chất đa dạng của nữ giáo sư Tôcarêva thì điều trước hết lôi cuốn người làm phim tài liệu chính là bản báo cáo của bà, trong đó phần nhiều nhất là nhân danh tiến sĩ y học và phần nhỏ nhất là nhân danh cá nhân bà. Nhưng trong trường hợp này sẽ là điều hoàn toàn không công bằng nếu trách cứ về cá tính nghèo nàn của nữ nhân vật. Phim thời sự ghi nhận cách ứng xử của mọi người dưới những hình thức "dễ nhận biết nhất" của cách ứng xử ấy. Vì phạm vi địa lý của bà là những phạm vi chính thức của đời sống xã hội (trong đó thông thường chúng ta ứng xử phù hợp với các mô hình đã được mọi người chấp nhận), - cho nên mức độ đúng đắn của người làm phim tài liệu, cũng như của tất cả những người tham gia bộ phim, có được bằng cái giá của sự quên mình (tôi đã viết chi tiết hơn về vấn đề này trong cuốn "Chiếc camera thiên vị").

Nhưng nếu sự khước từ của nhân vật - vì những đặc điểm nào đó trong tính cách - không muốn hiện ra trên màn ảnh trong vai diễn được dành cho nhân vật ấy có thể bị người làm phim tài liệu xem là thảm họa, thì đối với tác giả bộ phim chân dung chính sự khước từ "phát biểu" trước ống kính camera lại là sự thể hiện cá tính rồi.

"Tôi không thể trở thành hình tượng được, tôi

không muốn trở thành nguyên mẫu, - đó là lời tuyên bố ngay trong lần gặp đầu tiên của Chủ tịch nông trang tập thể C.Oóclốpxki nói với nhà văn đến gặp ông; và ông nhìn đau đáu vào nhà văn ấy bằng đôi mắt bé nhỏ không thân thiện. - Nếu tôi là Oóclốpxki, thì xin hãy sống ở đây nửa năm và làm một cuốn phim về nghề chăn nuôi của chúng tôi. Nếu tôi là Paplốpxki hoặc là một anh chàng Pêtơrốpxki nào đó, thì anh chẳng có việc gì để làm ở đây đâu, và xin hãy quay về cái nơi mà từ đó anh đã đến đây". Đó là những lời mô tả của Iu.Naghibin về buổi làm quen của mình với nguyên mẫu Êgo Tơrupnhicốp - nhân vật trong kịch bản của bộ phim hài "Chủ tịch nông trang tập thể". "Mặc dù hết sức bối rối do cuộc tiếp đón như vậy... - ông nhớ lại - nhưng tôi đã mừng rỡ. Ở đây, người ta thấy ngay một tính cách hiện lên hết sức rõ, nổi bật và đập vào mắt mọi người, tính cách của một con người không tầm thường, khiến tôi cảm thấy mình đã đạt đến đích".

Sang ngày hôm sau vị Chủ tịch nông trang tập thể ấy vẫn không từ bỏ cách ứng xử đó khi trông thấy Naghibin trong cuộc hội họp của nông trường: "Đây là nhà văn từ Mátxcơva về đây. Ông ấy hiểu rất rõ về nghề nông. Ông ấy biết tại sao đuôi con lợn lại cuộn tròn lại và tại sao bánh mì lại rơi từ trên trời xuống". Tác giả bộ phim đã đưa gần như nguyên văn câu nói

này ở cửa miệng ông Êgo Tơrupnhicốp. Bản thân mình không nhận ra điều đó, sau khi ban tặng nhà văn rất nhiều từ ngữ hết sức hình tượng, ông Oóclốpxki cuối cùng đã đoán ra rằng vị khách kia đã biến những câu khó chịu của ông thành lợi thế của họ, cho nên ông đã chuồn đi mất.

Chẳng bao lâu sau khi "Chủ tịch nông trang tập thể" lên màn ảnh, tại nông trang này bắt đầu tiến hành những cảnh quay của bộ phim tài liệu. Người ta có thể hình dung được cuộc gặp gỡ ấy sẽ hấp dẫn biết nhường nào đối với người xem, một cuộc gặp gỡ với nhân vật đã quen biết - do M.Ulianốp thực hiện vai diễn - là cán bộ lãnh đạo không khoan nhượng và đầy quyền lực, dù bộ phim ấy được xây dựng như là bộ phim tranh luận. Nhưng sự việc đã không diễn ra như vậy. Những người làm phim đã quen gắn bó với quan điểm thẩm mỹ giáo điều về "tính thời sự" đã không có đủ quyết tâm thực hiện một sự giao tiếp sống động với nhân vật. Lần này thì nhân vật trong phim đã ngoan ngoãn tuân theo các điều kiện của những người làm phim tài liệu này. Kết quả là bộ phim đã hoàn toàn bị mất đi không những tính cách với tất cả những mâu thuẫn và tính chất không tầm thường của nó, mà cùng với tính cách, cũng mất đi cả tính chất gay gắt của chủ đề xã hội và đạo đức là chủ đề đã từng thu hút sự chú ý

hết sức rộng rãi đến bộ phim truyền hình "Chủ tịch nông trang tập thể".

Thoạt nhìn, thật hết sức nghịch lý, giữa hai tác phẩm điện ảnh - bộ phim tài liệu và bộ phim có diễn xuất, nhưng trong thực tế bộ phim mang tính chất tài liệu lại chính là bộ phim có diễn xuất, bởi vì hình tượng nhân vật ở đây hết sức gần gũi với tính cách của nguyên mẫu đã chứa đựng những dấu hiệu kịch tính của thời đại.

Khi nghĩ đến việc xây dựng hình tượng điện ảnh bằng những phương pháp phim tài liệu, ông I.Bêlaiép đã thử suy ngẫm lại những khái niệm ở cấp độ chung, cấp độ trung bình và cấp độ lớn - tùy theo mức độ những khái niệm ấy xích lại gần hạt nhân thầm kín của nhân cách. Cấp độ chung - đó là nơi diễn ra hành động và môi trường. Phần trình bày. Sự phát hiện nét điển hình trong tính cách nhân vật. Những điều giải đáp các câu hỏi: ai, ở đâu, khi nào? Cấp độ trung bình - làm nổi bật nhân vật, được mô tả trong bối cảnh xã hội chung quanh, làm rõ những mối quan hệ không phải mang tính chất chức năng mà là những quan hệ đạo đức trong phạm vi giao tiếp hẹp. Đối tượng phân tích không phải là cái điển hình, mà là cái cá tính. Ở đây hình thức làm việc chủ yếu là đối thoại. Cấp độ lớn - đó là những quan hệ đạo đức giữa một con người với bản thân mình, một hình thức độc thoại nội

tâm chỉ có thể được ghi lại trong những khoảnh khắc hết sức hiếm hoi và hết sức may mắn. Đó chính là tâm điểm của hình tượng. (Dĩ nhiên, ở đây "độc thoại nội tâm" cần được hiểu một cách ẩn dụ - như là một sự giao tiếp mang tính chất siêu tình huống và phi diễn xuất, còn bước chuyển từ cấp độ chung sang cấp độ lớn được hiểu như là sự thay đổi không chỉ "yếu tố quang học" của sự cảm thụ, mà cả những mức độ tự thể hiện của nhân vật).

Quan niệm như vậy về hình thức độc thoại nội tâm như là về một sự bộc lộ tột cùng của nhân cách lại đưa chúng ta trở lại vấn đề đã được nói đến: hình tượng "chân dung tự họa" trên màn ảnh tương ứng đến mức độ nào với cơ sở thực tế của hình tượng ấy?

Như đã biết, cái mà những người chung quanh nhìn thấy ở tôi, và cái mà tôi nhìn thấy ở bản thân mình lại hoàn toàn không giống nhau. Nói cách khác, hoàn toàn không phải tất cả những gì chúng ta nghĩ về bản thân mình cũng đều phù hợp với đích thực chúng ta. Ngay cả kinh nghiệm cuộc sống thường nhật cũng dạy người ta không được lẫn lộn những khía cạnh ấy, mà phải thường xuyên đem đối chiếu những gì một người nói về mình và những gì mình suy nghĩ và thể hiện qua những hành vi của mình. Sự không ăn khớp giữa những cấp độ ấy ("tôi đối với người khác", "tôi đối với bản

thân mình" và "người ấy đối với chúng ta") vẫn không phải là bằng chứng về lòng dạ hai mặt hoặc về những biểu hiện của sự giả bộ trong cuộc sống.

Nhiều khi vẻ e thẹn lại được che đậy bằng thái độ trơ trẽn thô lỗ, tình trạng dễ bị tổn thương được che đậy bằng những lời mỉa mai, tâm hồn tuyệt vọng được che đậy bởi tiếng cười châm biếm... Khi một con người không biết nhìn nhận bản thân như vốn có, thì đôi khi người đó đưa ra một sự tự đánh giá quá cao, và trong trường hợp này, những nỗ lực trí tuệ của người ấy, thực chất đều hướng vào sự tự vệ hơn là vào sự tự nhận thức. Quan điểm lý tưởng hóa về bản thân, xét về phương diện tâm lý là cái bù đắp cho tình trạng bất cập nội tại, đôi khi là tình trạng bất cập tưởng tượng. (Phải chăng, đó là nguyên nhân của tính tham vọng ở những thanh niên non nớt hoặc của thái độ suồng sã cố tình của một anh chàng si tình nhưng không vững tin vào tình cảm đáp lại?).

Sự khác biệt giữa hành vi của một người và nhận thức của người ấy về những hành động của mình nhiều khi biểu hiện ra hết sức rõ ràng, khiến cho người ta thậm chí có những sự hoài nghi: phải chăng anh ta giả vờ và làm ra vẻ không biết về những động cơ thực sự trong các hành vi của mình. Nhưng thông thường thì các động cơ - khác với những mục đích - không được

người ta nhận thức rõ. "Mỗi khi chúng ta có những hành động nào đó, thì ở thời điểm ấy chúng ta thường không biết rõ về những động cơ thúc đẩy những hành động ấy, - đó là lời nhận xét của A.N.Lêônchiép, - Tuy vậy, chúng ta cũng dễ dàng đưa ra động cơ của những hành động ấy, nhưng việc trình bày động cơ không phải bao giờ cũng chứa đựng sự chỉ ra động cơ thật sự của những hành động ấy".

Chỉ ở cấp độ nhân cách mới xuất hiện sự nhận thức về những động cơ.

Chính cấp độ này làm cho bức chân dung tự họa của Larôsphucô khác với những lời thú nhận của các nhân vật 13 tuổi trong bộ phim "Chỉ có ba bài học". Đối với những nhân vật này nhiệm vụ tự nhận thức mới chỉ tồn tại dưới hình thức bài luận văn trong lớp. Lứa tuổi thiếu niên là giai đoạn có sự khác biệt lớn nhất giữa những khả năng của bản thân mình và sự tự đánh giá về mình. Một lần, trong một cuộc thí nghiệm người ta đã phân phát cho nhóm học sinh trung học những chiếc gương có độ bằng phẳng thay đổi khác nhau của bề mặt chiếc gương và yêu cầu các em phải điều chỉnh những chiếc gương ấy, lấy hình phản chiếu của mình làm chuẩn mực. Kết quả là đa số những chiếc gương, sau khi được điều chỉnh, đã phản chiếu hình những khuôn mặt to hơn thực tế. Kết quả thu được cũng như thế khi để cho các em lựa chọn những

tấm ảnh của mình có những cỡ hình ảnh thu nhỏ lại hoặc được mở rộng ra (trong khi ấy, những tấm ảnh khuôn mặt của bố mẹ các em thì được lựa chọn với hình ảnh không bị bóp méo). Thật ra, đôi khi chúng ta có nhận thức được những động cơ đích thực trong các hành vi của mình, như người ta vẫn nói, ở mức độ không nhiều hơn những con chim trong môn khoa học về chim.

Các nhà triết học khẳng định rằng không có gì đòi hỏi phải có một tinh thần anh hùng về trí tuệ như tinh thần sẵn sàng biết tất cả sự thật về bản thân mình. Nếu những chiếc gương có khả năng phản chiếu không chỉ vẻ bề ngoài, mà còn phản chiếu cả những bí mật sâu kín nhất của tâm hồn, thì không phải tất cả mọi người đều có lòng dũng cảm để nhìn hình bóng của chính mình. Tâm lý nhân nhượng tự bảo vệ lại quá sẵn sàng làm cho những động cơ của chúng ta phù hợp với những hành vi của chúng ta.

"Không ai có thể mô tả cuộc đời của một người tốt hơn chính bản thân người ấy... - đó là nhận xét của Rútxô trong một bản phác thảo tác phẩm "Phản tỉnh". - nhưng... khi vẽ lên bức tranh cuộc đời của mình, ông đã tự biện hộ và tô vẽ mình trong hình ảnh mà ông muốn, nhưng tuyệt nhiên không phải như ông trên thực tế. Những người chân thành nhất đều nói thật, đặc

biệt những điều họ nói ra, nhưng họ lại nói dối về những điều họ ỉm đi. Như vậy, những điều bị họ che giấu đã làm thay đổi ý nghĩa của những điều mà họ thú nhận. Khi chỉ nói ra một phần sự thật thì họ không nói gì hết".

Trong cuộc đời của con người, "những giây phút phi diễn xuất" là những trạng thái hoàn toàn không phải hay gặp. Chỉ riêng điều đó đã tạo cơ sở để hoài nghi sự giống nhau giữa khuôn mặt được mô tả với chân dung trên màn ảnh, mà chân dung ấy lại được tạo ra chỉ từ những "giây phút" ấy. Hơn nữa, khi ngồi một mình thì liệu chúng ta có muốn đóng vai diễn khác cho chính bản thân mình hay không?

Tất cả những điều này cho phép nghĩ rằng *độc thoại nội tâm của nhân vật chưa phải là sự kết thúc những tìm tòi, chưa phải là tâm điểm của hình tượng, mà có thể, chỉ mới là* ***bước mở đầu của sự nghiên cứu có tính chất nghệ thuật về nhân cách mà thôi.*** Khi xem độc thoại nội tâm là sự thể hiện tính chất tự đồng nhất tối đa của diện mạo được mô tả, thì người làm phim tài liệu có nguy cơ nhận biết về nhân vật của mình không nhiều hơn những gì mà nhân vật sẵn sàng kể về mình. Và dù sao thì cũng nhận biết không nhiều hơn những gì nhân vật biết về bản thân mình.

Mà điều đó thì hoàn toàn chưa đủ.

Bởi vì ai biết về chúng ta kém hơn chúng ta?

NHỮNG NGƯỜI ĐƯƠNG THỜI TRONG HỒI ỨC CỦA NHỮNG NGƯỜI ĐƯƠNG THỜI

Các ngài thuộc phái Rôbespiê, các ngài thuộc phe chống Rôbespiê, chúng ta cầu xin sự khoan dung: xin hãy nói đi, hãy vì Chúa, đơn giản Rôbespiê là ai vậy?

M.Blốc. Sự biện hộ của lịch sử

Chỉ có thể nghiên cứu nhiều mặt về nhân cách qua sự quan sát nhân vật lâu dài bằng điện ảnh, trong nhiều tháng trời, thậm chí trong nhiều năm. Xét từ góc độ ấy, chắc hẳn có thể coi bộ phim dài bằng cả cuộc đời (nói đúng hơn, bằng hai cuộc đời - của nhân vật và của tác giả, đã từng trả giá cho sự tham gia vào một cuộc thử nghiệm mang tính chất độc nhất vô nhị). May thay, còn có cả một con đường khác - đó là cách thu hút những người biết rõ về nhân vật và trực tiếp có liên quan đến tiểu sử của nhân vật tham gia vào các cảnh quay phim. Những bằng chứng tập thể đem lại cho chân dung trên màn ảnh có được một chiều sâu và hình khối, một chất lượng cao hơn của tính chính xác. Hơn nữa, chúng ta suy xét về con người không chỉ căn cứ vào những gì người ấy nói và làm, mà chúng ta còn tính đến cả sự thể là những người ấy hiện ra như thế nào trong con mắt những người

chung quanh. Xét cho cùng không phải người da đỏ đã tìm ra châu Mỹ - tình huống này lại càng quan trọng khi vấn đề được nói đến là sự khám phá con người.

Trong sách báo có tính chất tư liệu thì tiểu sử được viết dưới dạng này là thể loại đã được thử thách. "Maiacốpxki trong hồi ức của người thân và bạn bè", "Mikhaiin Cônxốp như thế đó", "Những hồi ức về Alêchxandrơ Grin"... Hằng ngày lại có thêm những sách hồi ký mới về các nhà văn xuất sắc, về những nhà khoa học, những nhà hoạt động văn hóa xuất sắc.

Những chi tiết nhỏ có tính chất biểu cảm trong tính cách rất ít khi bắt gặp trong phim thời sự lại có thể xuất hiện trong những câu chuyện kể sống động của các nhân vật trên màn ảnh về con người.

"Anh ấy thật sự không bò ra khỏi máy bay, anh hiểu không? - đó là hồi ức của một người tham gia vào cuốn phim truyền hình nói về Grigôri Bacsivangi, là người đầu tiên trên thế giới đã từng thử động cơ phản lực ngay từ những năm chiến tranh, - người ta đã đem thức ăn ra chỗ đó cho anh. Thế là vừa ăn, anh ấy vừa nhìn - một chiếc máy bay "Mécxecsmít" đã xuất hiện! Anh ấy đã quẳng đĩa thức ăn đi. Và lập tức lao vào trận chiến đấu". Anh Bacsivangi đã hy sinh trong một cuộc thử máy bay. "Đó là một người luôn nở nụ cười, - một người tham gia bộ phim này kể, - Anh

thường đến chỗ thử máy bay với chiếc áo măngtô da còn mới - anh là một người ăn diện, gọn gàng. Ngay trước khi cất cánh tôi nhìn và: cái gì vậy? Một chiếc măngtô khác rách bươm. "Anh sao vậy?" - "Chiếc áo măngtô mới lại hợp với cô vợ tôi". Vậy là anh ấy biết rõ điều đó có thể có kết cục tồi tệ".

Những câu chuyện kể lại dưới hình thức ký sự như thế nhiều khi gần như là phương pháp duy nhất để quay trở về - trong phim tài liệu - với những nhân vật của quá khứ chưa lâu.

Không phải lập tức những người làm phim tài liệu đã hiểu được rằng chuyện kể tập thể về người cùng thời là thể loại phim cũng hợp lý không kém loại phim độc thoại. Khi bắt tay làm bộ phim truyền hình về chân dung "viện sĩ nhân dân" Têrenti Manxép, thì X.Zêlikin đã viết kịch bản, thoạt đầu bằng cách làm rõ tính cách của nhân vật thông qua quá trình tự khám phá. Bất hạnh đã giáng lên nhóm làm phim ngay trong ngày quay phim đầu tiên: trước ống kính camera, viện sĩ Manxep hầu như đã không có được vẻ tự nhiên - nên không thể nói được một từ nào. Cố gắng sử dụng micrô vô tuyến bỏ túi chỉ làm tình hình xấu thêm: "Bây giờ tôi không có sự tin tưởng nơi các đồng chí, - Manxép tuyên bố như vậy, - có thể, các đồng chí giấu vật gì đó trong những cúc áo... Bao giờ các đồng chí đến gặp tôi trên người không có gì cả thì lúc ấy, có thể, sẽ nói chuyện được".

Tình huống không có lối thoát ấy đã buộc người ta phải xem xét lại một cách căn bản kịch bản của bộ phim. Bây giờ chân dung của nhân vật được tạo dựng phần nhiều từ những câu chuyện của những người khác nhau kể về viện sĩ Manxép. Điều lạ lùng là đạo diễn phát hiện thấy rằng cách lắp ráp những lời thoại cùng lúc, ngay cả những người đối thoại tưởng như chỉ đơn giản bổ sung cho nhau, "chơi cùng một phía" - lại có kết quả lớn hơn là từng người kể riêng rẽ. Khán giả không chỉ nhìn thấy những người kể chuyện - từ người nông dân đến vị bộ trưởng - mà còn cảm nhận được sự thống nhất trong những ý kiến đánh giá của họ, thái độ của họ đối với Manxép. (Ngoài ra, nếu cứ yêu cầu chính nhân vật kể về mọi sự kiện trong đời của nhân vật thì điều đó không hợp lý, vì làm như vậy là đặt nhân vật vào một tư thế khó xử).

Kịch bản trần thuật tập thể cũng có thể được xây dựng cả trên cơ sở sự xung đột trực tiếp giữa các quan điểm.

Chính đó là cấu trúc bộ phim có nhan đề "Gacmaép và những người khác" của X.Zêlikin. Một thầy giáo trẻ dạy môn sinh vật học, bị sa thải khỏi nhà trường (ngay trong quá trình bộ phim đang được quay), đã trở thành đối tượng bàn luận của những ý kiến hết sức khác nhau. Những người tham gia bộ phim tranh luận này gồm có: người lãnh đạo khoa học của những

nghiên cứu sinh môn sinh vật học, những thành viên tích cực của "câu lạc bộ các nhà thực vật học và sinh vật học trẻ" do người thày giáo trẻ này thành lập, những cha mẹ của họ và... "chính quyền của nhà trường". Chính quyền của nhà trường là một khái niệm có tính tập hợp, là một ẩn dụ không được tiên liệu, do cuộc sống tạo ra. Trước lời mời trực tiếp tham gia cuộc đối thoại này, bà hiệu trưởng của nhà trường đã kiên quyết khước từ. Sau đó, những người làm phim không biết làm cách nào hơn là đưa bức thư chính thức vào trong số những nhân vật hành động. Bức thư này, nhân danh nhà trường, được gửi đến người lãnh đạo khoa học của nhà khoa học trẻ đó: "Ban giám hiệu thông báo với ông...". Trong cuộc đối thoại về Gacmaép, phía nhà trường coi giọng điệu như vậy là duy nhất có thể chấp nhận được.

Bộ phim không phải kể về một người lãnh đạo tốt của một nhóm sinh vật học và về ban lãnh đạo tồi của một tập thể giảng dạy, mà là kể cho người ta thấy ngày nay trở thành thầy giáo và nhà giáo dục là thế nào (liệu có thể trở thành thầy giáo, mà không phải là nhà giáo dục được không?). Nhưng theo đà bị cuốn hút vào chiều sâu của cuộc tranh luận, chúng ta bắt đầu hiểu rõ hơn về bản thân nhân vật - không chỉ nhân vật ấy là người như thế nào đối với nhà trường, mà còn là vấn đề nhà trường là gì đối

với nhân vật. Nhà sinh vật học trẻ đó không cho phép mình có bất cứ một sự trách móc nào đối với các đồng sự (tuy rằng mọi sự giận hờn ở đây đều là điều dễ hiểu và thậm chí có thể được biện minh). Nhân vật cho rằng nguyên nhân dẫn đến xung đột chỉ là những sai lầm của mình. Chính thái độ tự khắt khe đến cùng cực ấy đã nói lên tính cách của nhân vật, có sức thuyết phục không kém tất cả những luận cứ mà người tham gia tranh luận đưa ra để bảo vệ nhân vật.

Những người cùng thời của Xôcrát đã để lại cho chúng ta không ít bằng chứng về nhà triết học vĩ đại ấy. Chúng ta thấy lần đầu nhà triết học ấy được nhắc đến trong tác phẩm "Những áng mây" của Aristôphan, trong đó nhà triết học này được mô tả như là nhân vật hành động của vở hài kịch - nhà triết học tách khỏi thế giới, rao giảng về những vị thần mới nào đó và mê hoặc các chàng trai bằng những điều không tưởng của mình. (Hai mươi bốn năm sau, những lời quở trách ấy sẽ được nhắc lại trong bản kết tội, Xôcrát vào thời điểm ông bị đưa ra tòa và bị tòa tuyên án tử hình). Nhưng với thời gian, những luận cứ của các học trò và các môn đệ của Xôcrát: Platôn, Antixphen, Arixtíp, Cơxênôphôntơ đã mang tính thuyết phục hơn nhiều (Platôn là nhà triết học duy tâm, còn Antixphen là người sáng lập ra học thuyết khổ hạnh, Arixtíp là người sáng lập ra trường phái hưởng lạc hữu lý của

chủ nghĩa Hêđônít, còn Cơxênôphôntơ là một đại địa chủ và một vị chỉ huy quân sự). Nếu được tập hợp lại dưới cùng một bìa sách, thì những bằng chứng lịch sử ấy có thể tạo thành một tập sách lớn: "Xôcrát trong hồi ức của những người cùng thời", tuy một số bạn đọc chắc chắn sẽ bị tập sách này đẩy vào tâm trạng không hiểu và phân vân.

Thật vậy, có gì giống nhau giữa nhân vật trong tác phẩm của Platôn mơ ước về những ông vua - triết gia với Xôcrát theo quan điểm của Cơxênôphôntơ, là người bàn luận bất tận về đề tài quân sự và nông nghiệp? Có gì giống nhau giữa nhân vật truyền bá thuyết hưởng lạc mà Arixtíp mô tả, với nhân vật hăng hái đề cao chủ nghĩa khổ hạnh được Antixphen vẽ lên? Chúng ta thấy có bao nhiêu nhà viết tiểu sử thì có bấy nhiêu nhân vật Xôcrát. Điều đó đã buộc một số nhà khoa học hoài nghi rằng trên thực tế liệu thật sự có nhân vật Xôcrát không? (Nhất là không còn lưu lại một dòng nào do Xôcrát viết ra, vì ông luôn luôn chống lại việc viết ra những lời bàn luận). Vì sao không giả định rằng chúng ta thấy đây là hình tượng văn học dân gian, tựa như nhân vật Phauxtơ hoặc Đông Gioăng? Thời đại đã đòi hỏi phải có truyền thuyết về một nhà thông thái và những quan tòa ngu xuẩn đã kết án ông. Nếu không có Xôcrát thì phải nghĩ ra một nhân vật Xôcrát. Nhưng có bằng chứng nào

chứng minh Xôcrát là có thật? Bởi vì nếu những bằng chứng lịch sử về cùng một nhân vật lại trái ngược nhau ghê gớm đến thế thì có thể dễ dàng nghĩ rằng bản thân nhân vật ấy là sản phẩm của trí tưởng tượng, hơn là tin vào tính xác thực của những bằng chứng ấy.

Dĩ nhiên, lời kết luận như vậy sẽ tỏ ra là ngây thơ trong con mắt một cán bộ điều tra hình sự có kinh nghiệm, hiểu rõ tâm lý cảm thụ và biết rõ rằng trong những lời khai nhân chứng, chính tình trạng không có những lời khai khác nhau lại là điều đáng ngờ hơn cả. Sự thống nhất ý kiến hoàn toàn là điều buộc người cán bộ điều tra hình sự phải hoài nghi rằng phải chăng đây là sự thỏa thuận cố ý. Sự cảm thụ mang tính lựa chọn được quyết định bởi nhiều nhân tố, bắt đầu từ lứa tuổi. ("Tôi đã ba lần đọc tác phẩm "Chiến tranh và hòa bình", - một nhà nghiên cứu văn học có ý kiến như vậy, - Lần đầu tiên tôi đọc hồi còn trẻ, tôi đã từng là nhân vật Nicôlai Rôxtốp, sau đó là Anđrây Bônkônxki, còn bây giờ tôi là Pie"). Về nhà văn L.Tônxtôi, ông Al.Xêrêbrốp đã nhớ lại như là một người có dáng vóc cao (Rêpin cũng thấy Tônxtôi như vậy. Người bước ra đón Mayơhônđơ lúc ấy đang chờ đợi sự xuất hiện một người gần như khổng lồ, lại là một người hoàn toàn bé nhỏ. Còn về chuyện Tônxtôi có dáng người cao bao nhiêu thì Xtanhixlápxki nói chung không chú ý, vì ông chỉ nhìn thấy đôi mắt).

Trong chuyện mô tả bất kỳ nhân vật nào, người ta luôn luôn thấy có sự hiện diện không chỉ của nhân vật trong câu chuyện, mà nhất thiết có cả chính người kể chuyện. Thầy giáo, họa sĩ và người dạy hát vị tất đã đưa ra những chân dung được mô tả bằng lời một cách giống nhau về cùng một cậu thiếu niên. Một người sẽ chú ý đến khía cạnh được giáo dục và cách ăn nói của cậu bé, người khác lại để ý đến đường nét lông mày và cổ tay dài của cậu bé, người thứ ba sẽ nhấn mạnh dáng điệu độc đáo và bước đi uyển chuyển của cậu bé.

Đồng thời tất cả chúng ta đều chịu tác động của quá trình khuôn mẫu hóa - nhu cầu không thể cưỡng lại muốn phân loại mọi hiện tượng, đem đối chiếu hiện tượng ấy với những chuẩn mực có sẵn.

Trong bộ phim khoa học thường thức nói về cuộc thí nghiệm có nhan đề "Tôi và những người khác", người ta đưa cho một nhóm khán giả xem một bức ảnh và giải thích rằng người trong tấm ảnh ấy là một tên tội phạm tái phạm tội. Nhóm khán giả thứ hai cũng được xem tấm ảnh đó và được giải thích rằng người trong ảnh là một nhà khoa học vĩ đại. Các khán giả có những ấn tượng trái ngược nhau đến mức không tin được. "Tôi nghĩ rằng đây là một người ranh mãnh, ẩn kín, nhìn thế giới chung quanh bằng con mắt cau có... những nét trên khuôn mặt toát lên vẻ tàn bạo và

kiên quyết... Khó có thể nói điều gì tốt về con người này", - đó là lời bình luận của nhóm thứ nhất về tấm ảnh. "Đây là một người rất ưa hoạt động và hiền hòa. Chắc là người này có lòng yêu trẻ... - đó là ý kiến của nhóm thứ hai. - Trong ánh mắt người này toát lên một khả năng hoạt động trí tuệ lớn... Trán thì cao, giống trán của Xôcrát".

Khi sử dụng phương pháp trần thuật thông qua cách nhìn của một tập thể, tác giả của bộ phim đã rơi vào một tình huống phức tạp. Một mặt là sức mạnh ma lực của khuôn mẫu đại chúng, mặt khác - đó là tính chủ quan, một trở ngại không tránh khỏi, chi phối tất cả "những nhân chứng" (sự cảm thụ mang tính lựa chọn theo lứa tuổi và nghề nghiệp, sự thiên vị cá nhân và những quan điểm định hướng của nhóm xã hội của mình).

"Không nghi ngờ gì nữa, bộ phim mà người ta chiếu cho chúng ta xem là sự thành công của các tác giả, - đó là ý kiến của một trong những người tham gia thảo luận bộ phim truyền hình về chân dung một bác sĩ phẫu thuật nổi tiếng - chỉ có một điều không hay là hình tượng trong phim có ít điểm giống với nguyên mẫu. Tôi có nhiều dịp gặp gỡ nhân vật trong phim. Thật đáng buồn phải thú nhận rằng trong đời thường ông ấy là con người không thể chịu đựng được nổi và mang đầu óc độc đoán - ông ấy không đếm xỉa đến ý kiến của những người chung quanh và không bao giờ ngại

nói những từ không hay. Nhưng dĩ nhiên, tất cả những cái đó không phải dành cho điện ảnh, cho nên cuộc gặp gỡ như vậy cũng là bổ ích đối với khán giả". "Tôi cũng thích bộ phim này, - đó là lời của người thứ hai tham gia cuộc trình chiếu bộ phim này, - những tình tiết diễn ra ở phòng khách và trong phòng mổ thật là tuyệt vời! Vì tôi cũng quen biết nhân vật trong phim, nên tôi có thể khẳng định: trên màn ảnh nhân vật ít giống với mình ở ngoài đời. Thật ra, nhân vật ấy càng ít giống với nhân vật mà đồng nghiệp của tôi mô tả ở đây. Tôi không biết có người nào khác có tâm hồn lãng mạn hơn, ân cần và dịu dàng hơn, có tinh thần quên mình hơn thế và có thể có những hành động nghĩa hiệp hơn thế...". Vì một sự ngẫu nhiên kỳ lạ, trong số những người đã phát biểu còn có cả một khán giả có quen biết nhân vật trong phim và đã nhắc lại gần như nguyên văn những luận cứ đã được đưa ra: người này thích bộ phim ấy, nhưng trong đời thường nhân vật hoàn toàn không phải như vậy, còn những sự nhận xét vừa đưa ra thì hoàn toàn không phù hợp với thực tế.

Một người trong số những người đã xây dựng bức chân dung trong phim và có mặt trong cuộc thảo luận đã phản bác lại và cho rằng mặc dù có ý kiến của ông ấy về nhân vật không giống các quan điểm của những nhà phê bình khả kính, nhưng có nhiều nét trong số những nét mà các nhà phê bình nêu ra đều đã thể hiện trong bộ phim này -

qua những lời phát biểu nóng nảy, phấn khích và không kiềm chế được của bác sĩ phẫu thuật ấy.

Về bản thân nhân vật, sau khi nhìn thấy mình trên màn ảnh, ông ta cũng tỏ ra bất bình và tuyên bố rằng trong cuộc sống, ông không phải như vậy và không bao giờ cho phép mình la lối tại phòng làm việc hoặc nạt nộ trong phòng mổ (tựa hồ như tất cả những điều đó đã không xảy ra, và không phải một lần, trước ống kính máy quay phim, hơn nữa lại thông qua những biểu hiện vô hại nhất!). Người làm phim tài liệu kết luận: theo tôi, nói chung không thể kể hết sự thật về bất kỳ người nào. Vì vậy, cần phải lựa chọn: trình bày nửa sự thật, một phần nhỏ sự thật, hay là... không trình bày gì cả.

Nhưng phải chăng đó cũng không phải là tình huống phải lựa chọn trước đây của những người làm bộ phim chân dung có nhan đề "Không phải là huyền thoại"? Các nhà làm phim ấy đã rơi vào bế tắc vì những lời phát biểu trái ngược nhau về nhân vật của mình - một công nhân lái máy xúc nổi tiếng B.Côvalencô ("Anh ấy là một người ưa nghĩ ra nhiều cái, một người lãng mạn...", "một nhân vật đặc sắc độc đáo", "tự kiêu", "cố chấp", "là người tốt bụng hơn là chính anh ta nghĩ về bản thân, là một anh ngốc, nói dối!"). Những ý kiến ấy trái ngược nhau đến mức tưởng chừng như chúng không thể liên quan đến cùng một người. Đạo diễn điện ảnh G.Phrancơ đã phải suy nghĩ lại không

những về các tài liệu đã thu thập được, mà còn về chính những nguyên tắc tiếp cận nhân vật trong phim tài liệu, là những nguyên tắc mà cách đó không lâu còn được xem là tiêu chuẩn thẩm định chất lượng của phim.

Những nhận xét đánh giá và những suy xét của những người chung quanh tạo thành hội chứng không nhìn thấy được nhưng cảm nhận được, quấn chặt lấy chúng ta. Đó là những cái "tôi" xã hội. Theo lời khẳng định của một số nhà tâm lý học, số lượng những cái "tôi" ấy nhiều bằng số lượng những cá nhân mang diện mạo chúng ta trong ý thức của mình. Thật ra, về mỗi người chúng ta có thể xây dựng bộ phim "Tôi và những người khác". Hơn nữa, không thể phân tích một cách sâu sắc về nhân cách ở bên ngoài "những người khác" (mặc dù họ không nhất thiết phải có mặt trên màn ảnh - trong mọi đoạn độc thoại, chúng ta đều cảm nhận sự hiện diện của họ được phản ánh trong phim).

Nếu không chịu xét đến những suy xét của những người chung quanh chỉ vì ý kiến của họ không đồng nhất, thì chúng ta đã tự chặn đường của mình đi đến hiểu rõ nhân vật được mô tả. Tách nhân vật ấy ra khỏi những nhận xét đánh giá của "những người khác" (nếu đó không phải là thủ thuật nghệ thuật có ý thức, không phải là đặc điểm của thể loại) - những nhận xét đánh giá này không thể không ảnh hưởng bằng cách

này hay cách khác đến hành vi của một người, - thì chúng ta đánh mất ***chiếc chìa khóa để hiểu quan hệ của nhân vật với thế giới****. Chính những quan hệ ấy thuộc về nội dung của chính tiểu sử và số phận của nhân vật.*

GIỮA "SỰ THẬT TRONG PHIM" VÀ "HÌNH TƯỢNG TRONG PHIM"

Người ta quen nghĩ rằng giữa hai quan điểm cực đoan là chân lý. Hoàn toàn không phải như vậy! Giữa hai quan điểm cực đoan là có vấn đề.

Gi.Gớt

Xét về ý nghĩa lịch sử, sự xuất hiện của loại hình phim chân dung có thể sánh với sự khám phá *tính cách* trong văn học (là quá trình được ghi nhận trong văn học Nga ở thời kỳ giữa hai thế kỷ XVI-XVII). Tình trạng thiếu vắng tính cách con người trong nhiều tài liệu biên niên và tài liệu thời sự trước đó - thể hiện qua những mâu thuẫn và những chi tiết sống động đời thường - dĩ nhiên được giải thích không phải bởi thực tại chung quanh đã không cung cấp những vật liệu cần thiết hoặc không phải vì những người tạo ra các tác phẩm văn học đã tỏ ra không có óc quan sát kỳ diệu. Chính là tính

cách chưa trở thành đối tượng của sự mô tả.

Như chúng ta đã biết, việc hướng về thế giới nội tâm của nhân vật là thừa nhận giá trị độc lập của thế giới ấy đã có sự tác động lớn đến vận mệnh của văn học. Nhưng cùng lúc với "tính cách" thì cũng đã xuất hiện cả khái niệm "tác giả", hiểu theo nghĩa ngày nay của từ ngữ này. Cả hai yếu tố này - nhân cách của nhân vật và nhân cách của tác giả đều quyết định và là tiền đề chi phối lẫn nhau.

Có thể cho rằng trước mắt chúng ta cả lĩnh vực phim tài liệu cũng đang trải qua thời kỳ như vậy trong quá trình phát triển của mình.

Vậy mà trong thời gian gần đây điều kỳ lạ là vẫn nghe thấy có ý kiến nói về "cuộc khủng hoảng về thể loại", có ý kiến cho rằng thể loại phim chân dung đã lỗi thời, đã khai thác hết giới hạn của mình - cả về công nghệ, nghệ thuật, cả về phương diện đạo đức.

Dĩ nhiên, cảm giác này về "giới hạn cuối cùng" đã nảy sinh không phải không có cơ sở. Những xung đột đạo đức liên quan đến những phương pháp quay phim mới (sử dụng camera giấu kín, kéo dài thời gian quan sát bằng máy quay phim và v.v...) ngày càng trở nên gay gắt và mang tính chất nhạy cảm hơn. Nếu không sử dụng những phương pháp ấy thì không thể thực hiện được bất kỳ một sự quan sát sâu sắc bằng phương tiện quay phim, nhưng nếu hoàn toàn

trông cậy vào những phương pháp ấy thì chúng ta có nguy cơ chỉ tạo ra ảo tưởng về sự nhận thức cuộc sống. Nhưng nguyên nhân gây ra tình trạng hiện hữu không chỉ là phương pháp thực tế làm phim truyền hình, mà đó còn là sức ỳ của tư duy phê phán hiện nay - chúng ta không biết (hay là không muốn) nhận thức được rằng những khám phá của những người làm phim tài liệu đã làm thay đổi triệt để các quan điểm về bản chất của hình tượng trên màn ảnh.

Từ nay, nhân vật trong phim tài liệu không chỉ là đối tượng trần thuật truyền thống của tác giả, như đã diễn ra ở thời đại trước khi có kỹ thuật quay phim đồng bộ. Như chúng ta đã thấy rõ, kỹ thuật quay phim hiện đại cho phép xây dựng thể loại phim chân dung hoàn toàn dựa trên những suy nghĩ, hành động của chính nhân vật hoặc trên cơ sở những phát biểu của những người khác về nhân vật (chưa nói đến những sự kết hợp các khả năng ấy). Nhưng dù bộ phim có cấu trúc kịch bản như thế nào đi nữa, thì xét cho cùng, trước mắt chúng ta vẫn là "tác giả kể chuyện": người làm phim tài liệu quyết định nói những câu như thế nào trước máy quay, những câu nói nào sẽ được để lại trong phim và chúng ta sẽ hiện lên trên màn ảnh trong một sự liên kết qua lại như thế nào.

Có thể không biết ông Đ.Luncốp là nhà ngôn ngữ học, nhưng không thể không cảm nhận tình

cảm của ông hướng tới môi trường của ngôn ngữ dân gian. Những khoảnh khắc đồng bộ - có sức thu hút Luncốp đến say mê. Trong khách sạn, trong toa xe lửa - bất kỳ ở đâu, mỗi khi trò chuyện với những người không quen biết, người đạo diễn này, bằng trực giác, đều tóm lấy khoảnh khắc mở "camera". Không phải ngẫu nhiên trong ngôn ngữ của các nhân vật thường trực của ông - các cư dân nông thôn - luôn nhận thấy có những yếu tố ngôn ngữ dân gian, chúng ta bị chinh phục bởi những câu nói sắc bén, những từ ngữ cổ, âm điệu của lời nói.

Những người tham gia "Những câu chuyện thời sự ở Xaratốp" của đạo diễn Luncốp là những con người cởi mở chân chất, họ thấy dễ chịu được trò chuyện với con người, biết lắng nghe. Thái độ trong sáng đối với những lay động tâm hồn của họ buộc người làm phim tài liệu phải hết sức dè sẻn trong việc lựa chọn những phương tiện biểu cảm - tránh những động tác di chuyển máy quay một cách không cần thiết, từ bỏ mọi sự bày biện đồ vật chung quanh, tận dụng những đặc tính hội tụ của nền phông màu trắng. Bằng cách bỏ đi những câu nói xen vào và những câu hỏi, đạo diễn như thể đã tạo ra được một môi trường giao tiếp mới trên màn ảnh - môi trường tin cậy. Những cuộc đối thoại nhiều giờ trước máy camera được giấu kín - đó là một thứ vật liệu gỗ xây dựng mà sau này

được dọn dẹp sạch khi tòa nhà đã hoàn thành. Trong bộ phim "Những câu chuyện thời sự ở Xaratốp", việc loại bỏ phông nền ấy được xem là nguyên tắc.

Những điều cũng mang tính nguyên tắc như vậy là nỗ lực của bà M.Gôndốpxcaia cố gắng đưa đến mức tối đa những nhân vật của mình vào khung cảnh sản xuất và đời thường quen thuộc của họ: "Tôi tin rằng trong lĩnh vực phim tài liệu nói chung, khái niệm "phông nền" là không hợp lý trong đa số trường hợp. Nói đúng hơn, ở đây cần nói đến môi trường sinh hoạt của nhân vật. Bởi vì, hiểu theo ý nghĩa trực tiếp, thì phông nền chỉ có chức năng phụ giúp, còn môi trường sinh hoạt là mặt quan trọng nhất của những đặc trưng hình tượng của con người". Khi sử dụng phương pháp quan sát quay phim kéo dài, bà Gôndốpxcaia tránh sự can thiệp trực tiếp của tác giả vào cuộc sống của các nhân vật - tránh đưa ra những câu hỏi công khai hoặc những cuộc đối thoại trực tiếp. Trong các bộ phim của bà, dù chúng ta bắt gặp trong phim một nữ diễn viên, một bác sĩ phẫu thuật xuất sắc hoặc một cán bộ dầu khí nổi tiếng, thì nét chung của họ vẫn là tinh thần say mê công việc đã trở thành sự nghiệp của cuộc đời họ, là lòng chung thủy với nghề nghiệp. Lòng chung thủy ấy còn lớn hơn là nghề nghiệp (phải chăng đó là điểm chung giữa các nhân vật và

tác giả bộ phim?). Đưa nhân vật vào môi trường công việc thường nhật là điều kiện không thể thiếu trong trường hợp này để làm rõ tính cách trên màn ảnh.

Mặc dù có sự rất khác nhau trong những quan điểm sáng tạo. của ông Luncốp và bà Gôndốpxcaia, nhưng đặc trưng chung của cả hai người là cố gắng hướng tới sự tự gạt bỏ mình nhìn từ phía ngoài vào: trong các bộ phim của họ, lời thoại trong phim được hạn chế đến mức tối thiểu, có khi hoàn toàn không có, các nhân vật và các sự kiện "tự mình đã nói rõ".

Ông X.Zêlikin lại tuân theo một nguyên tắc trái lại. Trong các bộ phim của mình, ông thường đóng vai người bình luận và người thực hiện cuộc phỏng vấn. Theo ý kiến của ông, bản thân việc giao tiếp với nhà báo cũng đã là một sự kiện đối với nhân vật, cũng tức là đối với cả người xem.

Những gì mà ông Luncốp chỉ xem là những vật liệu gỗ xây dựng (đối thoại trước ống kính máy quay phim) thì ở đây lại làm chức năng cấu kiện cơ bản.

Quan điểm thẩm mỹ ấy xuất phát từ quan điểm chính luận của tác giả - con người với vấn đề.

Các nhân vật của ông đều là những con người phá bỏ các truyền thống và những khuôn mẫu, những con người sống "trái với quy tắc đã định".

Đó là anh tài xế xe buýt Sinốp, nhà sinh vật học Gacmaép, viện sĩ Manxép, Giám đốc nông trường quốc doanh Êphrêmốp. Ở đây, những ưu điểm được quyết định trước hết bởi những phẩm chất tranh đấu của họ. Nhân vật luôn luôn có mục tiêu để chiến đấu và đối tượng để chống lại. Lập trường ấy chia thế giới - trong đó nhân vật đang sống - thành những người ủng hộ và những người phản đối. Phương pháp quay phim chủ yếu cũng xuất phát từ đó - camera quay phim công khai. Nhân vật hiểu rằng phần đối thoại với mình sẽ được đưa vào bộ phim và có thể trở thành đối tượng để xã hội chú ý đến. Đối với họ thì cuộc đối thoại ấy là vũ khí. Đặc biệt, nếu nhân vật cảm thấy nhà báo là đồng minh của mình, nhà báo cũng mong muốn điều mà bản thân nhân vật mong muốn.

Sự lựa chọn của các nhân vật trong phim của ông Zêlikin phần nhiều xuất phát từ bản tính của tác giả. Đã nhiều lần bản thân ông phải bênh vực các bộ phim của mình, bởi nó cũng được quay trái với những chuẩn mực thông thường, trái với "quy tắc đã định". Khi bắt đầu làm bộ phim "Vũ trụ thông thường", đạo diễn đã có được sự thỏa thuận với các nhân vật: "Chúng tôi đã lập tức thỏa thuận với nhau rằng chúng tôi sẽ nói sự thật. Trước mắt chúng tôi luôn hiện ra bộ phim mà chúng tôi không muốn thực hiện, với vẻ hoành tráng và trịnh trọng thường thấy

của nó, trong đó người ta không ưa nói đến những khó khăn hoặc những điều khó chịu trong hoạt động thường nhật của cơ quan nghiên cứu vũ trụ. Trong quá trình quay phim, chúng tôi luôn luôn tranh cãi về bộ phim ấy".

A.Zemnôva và Ô.Coocviacốp lần đầu tiên đã tự thể hiện mình qua loạt phim kéo dài 3 năm có nhan đề "Từ biển Trắng đến biển Đen". Cuộc "du hành truyền hình săn tìm con người" kéo dài ấy mang tính hấp dẫn ở chỗ là nhóm làm phim đã có điều kiện đi đến mọi nơi, tìm kiếm trên bản đồ một ngôi làng hoàn toàn bình thường, tuyệt đối không có gì đặc biệt. Có thể đi đến một nông trang tập thể xa xôi nhất, không cần biết đó là nông trang tiên tiến hay là nông trang lạc hậu. Có thể ở lại lâu tại đó.

Các tác giả nhìn thế giới không phải với con mắt của những người khách lữ hành xem cuộc sống vẫn trôi qua không dừng lại bên ngoài những khung cửa của đoàn tầu. Có khi trong một thời gian ngừng lại bất thình lình - tại một ga nhỏ nào đấy - ta may mắn kịp phát hiện thấy một ngôi nhà nhỏ bằng gỗ nằm ở phía sau hàng rào màu hung đỏ, một chiếc bàn khập khiễng trong sân, một chiếc rèm vải trong ô cửa sổ. Và ta cảm thấy kỳ lạ khi nghĩ rằng phía sau bờ rào ấy là cuộc sống đang tồn tại. Lúc ấy ta bị cuốn hút vào một ý muốn vớ vẩn: ở lại đó có hay không, bỏ lại đoàn tầu, ở lại sống trong ngôi nhà

gỗ bé nhỏ ấy, ở lại nơi mà không có ai vội vã, nơi có cuộc sống theo tập quán của riêng mình, nơi mà những buổi bình minh và hoàng hôn hết sức yên bình và uy nghi. Nhưng ta không cho phép bản thân mình có ý nghĩ điên rồ ấy, bởi vì tiếng còi tầu đã vang lên... nhân viên trên toa xét đã yêu cầu lên xe... rồi những bánh xe trượt đi... còn kim đồng hồ thì vẫn xoay tròn. Ta nhảy lên bậc toa xe, sân ga lùi lại phía sau, những điều lo toan khác lại lấn át cái ga nhỏ thoáng qua đó, giống như hạt nước trượt trên kính, cả cái hàng rào màu hung ấy, cả ngôi nhà nhỏ lùi lại phía sau với điều bí ẩn không thể nào nhận ra của nó. Nhưng tất cả có đúng như vậy không?...

Bà A.Zemnôva nhớ lại: "Ngôi làng ấy rất nhỏ bé. Ở nơi ấy, người ta đặc biệt vui mừng được chào đón chúng ta. Mỗi người khách đến đây đều được coi là một sự kiện. Tôi bước vào ngôi nhà ngoài cùng. Bên trong rất sạch sẽ, ấm áp. Những chuỗi dây treo những củ hành lớn. Bếp lửa. Không có khăn bàn nào cả. Trên kệ là những cuốn sách của các tác giả Đôxtôépxki, Sếchxpia, Tônxtôi...".

Thế là đã đến nhà gia đình Sabanốp. Đó là gia đình một người chăn gia súc của nông trang.

Bộ phim kể về nhân vật trong phim tài liệu được mở đầu không phải từ nhân vật, mà là từ tác giả. Mở đầu bằng những quan điểm, những sở thích, những quan niệm của tác giả về cá tính

- hoặc thậm chí về tính cách độc đáo - của nhân vật mà ống kính máy quay phim đang theo dõi. *Chính nội dung mà tác giả đưa vào các khái niệm **"tính cách"** và **"cá tính"**, đã phần lớn quyết định cách tiếp cận nhân vật, tức là quyết định cả bầu không khí quan hệ tương lai của họ và cấu trúc văn học của bộ phim.*

Phương pháp lâu đời và chỉ mới gần đây vẫn còn là phương pháp duy nhất trong thể loại phim tài liệu - "tác giả kể chuyện" - vẫn là yếu tố không bị loại bỏ trong tác phẩm. Nhưng trong những năm gần đây, quan hệ giữa tác giả với nhân vật đã thay đổi một cách căn bản. Những nhân vật hành động nói nhiều trên màn ảnh đã đưa vào chuẩn mực thẩm mỹ của phim tài liệu nguyên tắc đa ngôn. "Thực tại đồng bộ", chúng ta rất thường hay bỏ qua yếu tố này, không chịu tác động của những phương pháp xưa cũ là sử dụng hình ảnh không lời. Nó quyết liệt chống lại những giải pháp đem áp đặt cho nó, nếu những giải pháp ấy bắt đầu đi ngược lại chính bản chất của đối tượng được mô tả.

Vậy là chúng ta lại quay về đề tài của những cuộc tranh luận thường xuyên về quan hệ giữa tài liệu và hình tượng trên màn ảnh. Những khái niệm ấy có thể được áp dụng đến mức độ nào đối với "nhân vật đối thoại" trên màn ảnh?

Khi suy nghĩ về bản chất thể loại phim tài liệu, X.Đrôbasencô nhớ lại câu chuyện được đưa

vào nội dung bộ phim nổi tiếng của A.Curôxava có tên gọi là "Raxomông".

Trong cánh rừng đã xảy ra một vụ giết người bí ẩn. Một hiệp sĩ (xamurai) đi chu du cùng người vợ xinh đẹp, đã chạm trán với tên cướp và sau đó chẳng bao lâu, khi được tìm thấy, đã bị giết. Điều gì đã xảy ra tại nơi diễn ra bi kịch ấy? Nhân chứng vô tình chứng kiến sự kiện ấy là một người nông dân đi qua gần đó. Trong bộ phim này có 4 nhân chứng - tên cướp, mà sau này đã bị bắt, người nông dân, người vợ của hiệp sĩ xamurai và bản thân người hiệp sĩ ấy (nói đúng hơn, linh hồn của anh ta). Dĩ nhiên, tất cả bốn giả thiết đều mâu thuẫn với nhau: mỗi người, khi kể đều cố gắng bổ sung thêm điều gì đó và che giấu điều gì đó, xuất phát từ những động cơ nào đó của mình, không phải lúc nào cũng có thể hiểu được.

Theo ý kiến của nhà nghiên cứu, trong bộ phim này còn thiếu một bằng chứng nữa - tài liệu phim. Nó có khả năng cho chúng ta thấy sự thật về những gì đã xảy ra. Bởi vì, không phụ thuộc vào mọi ý đồ hoặc quan điểm của tác giả, "tài liệu trong phim, tình tiết, toàn bộ bộ phim - tất cả những cái đó phải phù hợp với những gì đã xảy ra một cách khách quan, với những gì có bằng chứng về *chính thực tế xảy ra*".

Không còn hoài nghi gì nữa, trong văn cảnh như vậy, tài liệu trong phim làm chức năng phản đề đối với lời kể sống động của người tham

gia hoặc của nhân chứng chứng kiến sự kiện.

Nhà nghiên cứu nói thêm rằng, dĩ nhiên, nếu sự trần thuật trong phim tài liệu nhắc lại hoàn toàn một giả thiết nào đó trong số những giả thiết đã được nghe thấy, thì điều đó có nghĩa là chỉ có ba người nói dối, còn người thứ tư thì nói sự thật.

Hình ảnh trong phim tài liệu cũng đồng nghĩa với chính thực tế. Căn cứ theo lôgích này thì mọi người kể đều không tránh khỏi tính chủ quan, trong khi bằng chứng điện ảnh lại mang tính khách quan, bởi vì một đằng là kể lại, còn hình ảnh lại là chuyện hoàn toàn khác.

Nhưng chúng ta hãy tiếp tục cuộc thí nghiệm - trong trí não - với cốt truyện của bộ phim "Raxomôn". Chúng ta hãy tưởng tượng rằng không chỉ với nhà quay phim ẩn mình, mà ở từng người tham gia tấn thảm kịch trong rừng ấy, đều có máy camera bên mình. Rõ ràng là trong trường hợp này sẽ có thêm 4 giả thiết trần thuật tài liệu nữa được đem ra phán xử. Thậm chí nếu tất cả bốn người đều có ý định chỉ trình bày sự thật, thì trong trường hợp ấy những quan sát bằng máy quay cũng không thể không bộc lộ những vị trí đứng khác nhau của họ.

Quan điểm muốn đồng nhất hình ảnh trong phim tài liệu với chính thực tế được giới thiệu với chúng ta tựa hồ như là nguồn khởi đầu, -

quan điểm đó đã tác động trực tiếp đến phương pháp làm phim.

Trước kia chính thái độ sợ hãi "chủ nghĩa chủ quan" đã hạn chế sự tìm tòi của những người làm phim "Biên niên nửa thế kỷ" bị hạn chế trong phạm vi tài liệu phim lưu trữ. Do lo ngại rằng những dấu ấn cá nhân của các nhân chứng có thể làm mất đi sự trong sáng của tài liệu, nên bộ phim có tính chất sử thi ấy đã được xây dựng giống như một bộ phim phóng sự bằng tài liệu phim lưu trữ. Trong suốt 50 giờ chiếu phim, khán giả chỉ được nghe thấy giọng nói của một số người tham gia những sự kiện trong quá khứ hiện còn sống. Đó là những người mà số phận của họ đã từng được phản ánh trong các bộ phim thời sự.

Nếu xuất phát từ những quan niệm về tính khách quan hiển nhiên của những thước phim lưu trữ, thì có thể dễ dàng không thấy được rằng cả lập trường của người làm phim thời sự cũng chỉ là sự phản ánh những hơi thở nào đó của thời đại và của một nhiệm vụ cụ thể trước mắt nào đó. Dĩ nhiên, ống kính camera phim tài liệu không thể thấy được những gì đã không xảy ra trong cuộc sống (nếu không sử dụng những thủ pháp dàn dựng công khai). Nhưng ống kính ấy *còn có thể không thấy* được nhiều trong số những gì đã xảy ra.

Ngay chính niềm tin của người làm phim thời

sự những năm chiến tranh - vào thời đó có thể biện minh được niềm tin ấy và đó là tất yếu - cho rằng không có gì quan trọng hơn là tinh thần dũng cảm ở ngoài mặt trận. Chính niềm tin ấy đã dẫn đến hậu quả là hoàn toàn không có tài liệu điện ảnh về cuộc sống đời thường ở hậu phương với "những công việc thường nhật" của nó. Binh lính xông ra trận, nhưng cần có người nào đó để cày, cấy, gieo trồng. Những "người nào đó" là chị em phụ nữ, trẻ em và những người già. Bây giờ ai sẽ kể về cuộc sống của họ, một cuộc sống cũng anh hùng theo cách của mình, nếu không phải là chính bản thân họ sẽ kể lại.

Có 9 người phụ nữ nói chuyện về thời chiến tranh, họ nhớ lại những chi tiết hãi hùng của những năm đã qua lâu rồi: họ đã tiễn đưa những người chồng của mình ở sân ga như thế nào ("Có 67 người ra đi chiến đấu, nhưng chỉ có 7 người từ mặt trận trở về"), họ đã học lái máy cày như thế nào và đã dùng những con bò gầy guộc chở lúa mì vào thành phố như thế nào ("Hai mươi - ba mươi dặm, còn bản thân tôi thì đi bộ"), đêm đêm họ đã dùng những sức lực cuối cùng để cầm đèn chạy trước máy cày như thế nào ("Mà tôi cũng không thể nào nhớ hết được, toàn thân tôi bắt đầu đau nhừ"), từ sáng sớm họ đã lôi lũ con ngái ngủ ra ngoài đồng như thế nào ("Mẹ ơi, đừng khóc... Chúng con sẽ không đòi ăn đâu"), người bưu tá

quay mặt đi nơi khác khi đem giấy báo tử đến thôn của họ ("Toàn thân xác tôi như cứng đờ". Tôi cứ ngồi lặng yên, nhưng vẫn tỉnh táo. Tôi ngồi đờ người ra như đã chết, nhưng không nhấc tay lên được"). Cuộc trò chuyện diễn ra liền một mạch. Đau đớn đến cùng cực. Có 9 người phụ nữ. Có 9 cuộc đời. Nhưng chỉ có một số phận.

Đã một lần nhìn thấy thì ta không thể quên được những khuôn mặt của những phụ nữ nông dân ấy ở làng Curilôpca - những nhân vật trong bộ phim dài 40 phút của đạo diễn Đ.Luncốp. Nhưng phải gọi những chuyện đã diễn ra trên màn ảnh là gì? Là những lời bộc bạch tập thể ư? Là câu chuyện bi thảm ư? Hay đó là một bản trường ca nhân dân, trong đó những sự việc xảy ra trong cuộc đời của từng cá nhân đã trở thành những sự kiện của lịch sử.

Ai dám hoài nghi về sự thật là: bằng chứng có thật ấy chính là tài liệu điện ảnh có sức mạnh ghê gớm? Phải chăng chính thực tế đã hiện ra qua lời kể của những phụ nữ nông dân ấy?

Ngày nay, ngày càng có ít cơ sở chứng minh cho sự lo ngại rằng những người kể - với thái độ thiên vị có thể có trong việc trình bày các sự việc - có thể mâu thuẫn với giá trị tự thân của những thước phim thời sự đã được ghi lại một lần vĩnh viễn "đúng như sự việc đã xảy ra". Điều đó có thể được thấy rõ, chỉ cần đem đối chiếu những lời nói hiếm hoi của những người đã tham

gia các sự kiện trong quá khứ - đó là những lời đối thoại trong bộ phim "Biên niên nửa thế kỷ" - với những trang trong tác phẩm "Tiểu sử của chúng tôi", gồm hàng trăm "lời khai của nhân chứng". Trong tác phẩm này, chúng ta nhận biết "những điều thật sự đã xảy ra" không chỉ qua những thước phim thời sự, mà còn qua lời kể của chính các nhân vật chứng kiến điều đã xảy ra. Những hồi ức ấy càng tỏ ra thiên vị bao nhiêu thì trên màn ảnh, chúng lại vang lên một cách càng xác thực bấy nhiêu.

Nhiều khi những tập phim thời sự không phải chủ yếu phản ánh thời đại lúc đó, mà còn phản ánh hình ảnh tự phản chiếu về thời đại đã qua - như chính thời đại đã qua ấy muốn nhìn thấy bản thân mình. Ở những bộ phim đó, người ta thường không chiếu thế giới nội tâm của những con người, những lay động tâm tư của họ và những tình tiết kịch tính trong đời thường. Đó là lý do vì sao khi tái hiện lại thời đại lịch sử chỉ hoàn toàn bằng những thủ pháp phim thời sự "nhật ký", thì chúng ta có thể trình chiếu trên màn ảnh quá khứ ấy chỉ theo cách mà những người cùng thời với quá khứ ấy muốn mô tả nó. Như vậy, vô tình chúng ta trở thành tù binh của tầm nhìn và cách cảm thụ của họ. Nhưng liệu có thể hình dung được một cái gì ít khách quan hơn là lập trường "khách quan" kiểu ấy của người làm phim thời sự?

Khai thác kinh nghiệm về một cách nhìn có phân tích, thực tiễn truyền hình đã dạy chúng ta (và bản thân người làm truyền hình cũng tự học hỏi) nhìn nhận những phim tài liệu của quá khứ theo một cách nhìn khác hơn là những khán giả đầu tiên đã nhìn nhận những phim tài liệu ấy, dạy chúng ta nhìn vào những phim ấy xuất phát từ tương lai - để nhìn một thời "xa xôi" của chúng ta. Thay vì câu hỏi "Điều đó xảy ra như thế nào?" - sẽ là câu hỏi "Tại sao điều đó lại diễn ra như vậy?". Đến khi ấy sẽ xuất hiện nhu cầu bức xúc cần xem xét lại nhiều lần những bộ phim của quá khứ, lý giải chúng theo một cách mới, đem đối chiếu với những lời chứng của các nhân chứng sống và của những người đã tham gia các sự kiện trong quá khứ. Ông Iu.Tưnhanốp viết: "Có những tài liệu trưng diện, chúng nói dối như con người vậy. Tôi không hề có sự quý trọng nào đối với tài liệu nói chung"... Xin đừng tin, hãy đi đến ranh giới cuối cùng của tài liệu, hãy đào xới tài liệu lên...".

Đã có thời những phóng sự truyền hình đầu tiên và những chương trình "sống động" được phát sóng từ trường quay đã làm cho nhiều người hy vọng rằng, việc phát sóng trực tiếp về cuộc sống làm cho chúng ta thoát khỏi nhân vật trung gian là "nhà sáng tác", "họa sĩ", bởi vì sự việc tự nó có giá trị trên màn ảnh, có sức

thuyết phục hùng hồn hơn mọi sự bình luận và có thể kể cho ta biết về sự việc với sự biểu cảm lớn hơn là người bình luận tài ba nhất. Quan điểm ấy về "cuộc sống nguyên gốc", được đài truyền hình giới thiệu với người xem, vẫn còn được duy trì đến ngày nay. Quan điểm ấy gặp phải sự phản ứng - đó là những luận cứ phản bác lại: những sự việc tự có giá trị của các vị không biết nói, chúng không thể cho thấy điều gì cả. Tất cả những gì chúng nói ra đều là tiếng nói của tác giả. Còn tác giả thì không dựa vào chính thực tế, mà chỉ dựa vào sự mô tả thực tế ấy với suy nghĩ của mình lồng vào sự mô tả ấy, kể cả việc tạo ra hình tượng. Nhân vật trong phim tài liệu - nếu không sợ trở thành nhất quán đến cùng - chẳng qua chỉ là phương tiện tự diễn đạt của tác giả.

Có thể, "sự phân định các cực" như thế - trong đó mỗi cực có được sự thể hiện tương ứng trong thực tiễn làm phim - sẽ có được ý nghĩ, nếu như những tìm tòi, phát hiện có nhiều hứa hẹn nhất không nảy sinh chính trong vùng tương tác những cực ấy.

Truyền hình có thể giới thiệu với chúng ta những con người khác nhau, - đó là lời khẳng định của V.Xappác trước đây. Không phải giới thiệu về hình tượng của những con người khác nhau, như cách làm của một số môn nghệ thuật, mà đơn giản về những con người: "... Ở đây đối

tượng của sự cảm thụ thẩm mỹ không phải là "hình tượng", mà chính là con người, con người đúng như trên thực tế. Không có yếu tố cải biến mang tính chất nghệ thuật. Không có sự hóa trang. Có thể, (đã không biết bao nhiêu lần chúng tôi nói những từ thận trọng "có thể"), từ đó có được chất lượng thẩm mỹ mới chăng? Có thể, đó là yếu tố trước tiên của truyền hình với tư cách là một nghệ thuật?".

Đưa ra ý kiến phản đối quan điểm ấy, T.Ênmanôvích, tác giả của công trình nghiên cứu đáng quan tâm có nhan đề "Hình tượng của sự việc", đã chê trách Xappác đã lẫn lộn nhân cách của một người đang hiện diện ở trường quay đài truyền hình (vẫn người dẫn chương trình ấy) với hình ảnh của người ấy trong phim. Bà viết: "Chúng ta thấy trên màn ảnh "một tấm ảnh" trắng đen sáng chói của Lêônchiêva, hình tượng của bà này trên màn ảnh. Còn một chồng thư gửi bà Lêônchiêva trong vai người thuyết minh, lại hướng vào hình tượng do bà ấy tạo ra, là hình tượng nói lên lòng hiền hậu, sự nữ tính, thái độ ân cần, sự nhạy cảm".

Khi nói về sự không đồng nhất giữa một người đứng trước ống kính camera với hình ảnh của chính người ấy, Ênmanôvich cho rằng không phải khán giả đã thấy nhân cách thực, mà chủ yếu là thấy "bố cục đồ họa phát triển theo thời gian" - sản phẩm hoạt động sáng tạo điện ảnh

của đạo diễn và người quay phim.

Khi lý giải - một cách vô điều kiện hoặc không kèm theo cụm từ thận trọng "có thể" về sản phẩm trên màn ảnh ấy chỉ như là hình tượng, những người ủng hộ quan điểm này thường hay có xu hướng hoàn toàn tách hình tượng ấy ra khỏi tính cách thực sự (như chúng ta đã biết, trong nghệ thuật truyền thống sự tương đồng giữa nhân vật và nguyên mẫu mang tính chất rất ước lệ) và xem hình tượng ấy như là một dữ kiện thẩm mỹ tự khép kín.

"Tính cách con người được dựng lên trong phim không phải là một giá trị tuyệt đối không thể tiếp cận nào đó... Bản thân nó chỉ là sự mở đầu con đường..."; "người họa sĩ càng biến đổi mạnh mẽ bao nhiêu các sự việc, những hiện tượng của cuộc sống, chuyển chúng thành hệ thống những hình tượng, thì cũng cảm nhận được mạnh mẽ bấy nhiêu nghệ thuật trong các tác phẩm của họa sĩ ấy", - đó là sự khẳng định vào những năm 1970 của những người tham gia cuộc tranh luận về hư cấu nghệ thuật và tài liệu, do tạp chí "Nghệ thuật điện ảnh" tổ chức. Trong những bài bình luận về các bộ phim tài liệu, cụm từ "hình tượng của nhân vật" ngày nay là một công thức ngôn ngữ rất thông dụng, như thể đây là những bộ phim có diễn xuất. Nhưng nói chung, liệu chúng ta có quyền quên những sự khác biệt giữa các hình thức nghệ

thuật truyền thống và chuẩn mực thẩm mỹ của phim tài liệu được không (chí ít cũng ở cấp độ thuật ngữ)?

Thật vậy, nếu chúng ta đặt lại câu hỏi rằng những bức thư của các khán giả gửi cho ai - cho bà V.Lêônchiêva hay là cho hình tượng bà V.Lêônchiêva?

Để khẳng định ý kiến của mình là đúng Ênmanôvích đã dẫn ra những lời nói của chính nữ nhà báo - người dẫn chương trình. Khi trả lời các câu hỏi của người phỏng vấn, bà Lêônchiêva nói đến ý nguyện vốn có của bà trong cuộc sống là: được là chính mình - "Dĩ nhiên, điều này không có nghĩa là tôi nhất thiết phải cho khán giả thấy rằng, chẳng hạn, tôi có những chuyện khó chịu ở nhà. Dĩ nhiên, không phải thế. Tất nhiên, khán giả không quan tâm đến nội tâm của tôi...". Nhà phê bình chộp lấy lời thú nhận ấy: hóa ra chính là Lêônchiêva nhận thức được tính chất ước lệ trong hành vi ứng xử của mình trước ống kính. Nhưng phải chăng sự thật về tính ước lệ ấy (Xappác chưa bao giờ tìm cách phủ nhận tính ước lệ ấy) cần có những sự chứng minh? Đối với người dẫn chương trình, thì việc không nhận biết mình đang đứng trước camera cũng giống như người diễn viên trên sân khấu quên đi những bậc bước lên sân khấu ở nhà hát. Nhưng tính ước lệ ấy được khắc phục (hoặc được đào

sâu thêm) vì mục đích gì, thì đó lại là vấn đề khác... Vả lại, chẳng phải là điều kỳ lạ hay sao khi ta nghe thấy ý kiến cho rằng bổn phận của nhà báo là cho công chúng biết rõ về những chuyện khó chịu trong gia đình mình?

Về phản ứng đích thực của khán giả thì Lêônchiêva đã nhắc đến phản ứng ấy trong cuộc đối thoại mà Ênmanôvich đã viện dẫn (trong cuốn sách của bà đoạn này đã không được nhắc đến): "Mọi người đều biết rằng khán giả truyền hình cảm nhận một cách tuyệt đối tinh tế tất cả những gì diễn ra với chúng ta trên màn ảnh. Vì họ đã quen với chúng ta, hay là vì tâm trạng của chúng ta bằng cách nào đó đã được truyền sang họ. Tôi đã nhiều lần nhận được những bức thư dịu dàng, cảm động, và tôi muốn nói là những bức thư rất ân cần - các tác giả những bức thư ấy viết: "Thưa bà Valentina Mikhailốpna, hôm qua trông bà rất buồn. Điều gì đã xảy ra vậy? Chúng tôi có thể giúp bà điều gì đó chăng?". Chẳng lẽ những lời nói ấy cũng gửi cho "hình tượng" ư?

Khi suy nghĩ về sự nhạy cảm của khán giả, bà Lêônchiêva giải thích sự nhạy cảm ấy có được là do "trong suốt cả buổi tối hôm ấy, họ đã tiếp xúc không phải với người đeo mặt nạ, không phải với nữ diễn viên ít nhiều đã diễn xuất tốt vai của mình, mà là họ tiếp xúc với một con người. Và có thể, đây là điều có giá trị nhất".

Nhưng chẳng phải cũng có ý kiến này đã được Xappác viết ra từ trước đó rồi sao: "Đối với tôi điều quan trọng là sự tự tin nội tâm (thậm chí, có thể không được nhận thức), cho thấy Valentina Lêônchiêva hành động "nhân danh bản thân mình". Ở những trang khác trong cuốn sách, vì lo ngại bài viết của mình có thể làm tổn thương lòng tự tin của cô dẫn chương trình, Xappác viết nhận xét: "Trước kia, chị ấy đứng trước ống kính trong dáng vẻ thực của "một người bình thường", không phải là một nữ diễn viên. Còn bây giờ, khi nhận thức được điều đó, chị ấy đã là *hình tượng* của một người bình thường...". Ông Xappác tin chắc rằng không có một cuộc gặp gỡ nào trước ống kính xúc động hơn là cuộc gặp gỡ với một con người "không mang yếu tố biến đổi mang tính chất nghệ thuật, không có sự hóa trang", cho nên trong toàn bộ cuốn sách của mình, Xappác đã nhấn mạnh ý tưởng về nhu cầu trên truyền hình cần đến những nhân cách, những cá tính để qua đó, có thể biết được điều gì đó về thời đại đã sinh ra những nhân cách ấy.

Trong những năm mà những phán đoán này hình thành thì thể loại phim chân dung trên truyền hình còn chưa ra đời. Lúc ấy còn chưa có tác phẩm "Những câu chuyện thời sự ở Xaratốp" của Đ.Luncốp, cũng chưa có bộ phim "Thợ nguội" của V.Vinôgrađốp, cũng chưa có bộ phim "Raixa

Nhemsinxcaia - nữ diễn viên xiếc" của M.Gônđốpxcaia. Khán giả truyền hình chỉ mới được biết những cuộc gặp gỡ trên màn ảnh với người công nhân đúc thép Nurala ở Uran. Bazêtốp, với bác nông dân Têrenti Manxép, cán bộ xây dựng các. công trình thủy Alêchxây Sôkhin, Chủ tịch nông trang tập thể Vlađimia Macarốp.

Nhưng có điều lạ lùng: những ý kiến nhận xét được ông Xappác phát biểu với một sự thận trọng đặc biệt vào đầu những năm 1960, thì đã tỏ ra sáng suốt hơn nhiều so với những quan điểm khác xuất hiện vào những năm tiếp sau đó.

"Sẽ là không đúng nếu nói đến "nhân cách trên màn ảnh", - đó là ý kiến của Iu.Buđanxép. Ông giải thích rằng khán giả xem một người xuất hiện trên màn ảnh trước hết như là một nhân vật, một nhân vật hành động trong phim hoặc như là một biểu tượng. Nhân vật ấy "phải biện minh cho sự xuất hiện của mình trên màn ảnh chính là từ góc độ này". Ông Iu. Buđanxép một mặt kêu gọi đừng thần bí hóa bản thân mình bằng những phẩm chất cá nhân của những con người xuất hiện trước máy quay phim, nhưng mặt khác, ông cũng lưu ý rằng trước mắt chúng ta "hoàn toàn chỉ là những bản sao của các nhân vật trên màn ảnh", "những chiếc mặt nạ", rằng trên màn ảnh các

nhà báo trở thành những diễn viên chuyên nghiệp, dù họ muốn hay không muốn như vậy. Không phải vấn đề tính chân thành là điều quan tâm đến trước tiên, chứ không phải vấn đề "tính biện minh chức năng của sự tác động". "Điều quan trọng không phải mức độ mà người phát biểu trên màn ảnh tỏ ra "là chính mình", mà điều quan trọng là đã chuẩn bị đến mức nào để người tham gia có thể đảm đương vai trò cần thiết của một "nhân vật" nào đó trong phạm vi nhân cách của mình".

Ở đây ý kiến sau cùng ấy - về phạm vi nhân cách - xem ra là một sự nhượng bộ đơn giản đối với truyền thống: vì chỉ trước đó vài trang tác giả còn cảnh báo về tính chất bất hợp lý của bản thân khái niệm "nhân cách trên màn ảnh", đem sự phân loại "mặt nạ" - với tư cách là phương pháp phân tích thích hợp hơn của sự tác động trên truyền hình - đối lập với "sự sùng bái hóa nhân cách". Nói cách khác, cái cần đánh giá không phải là tính cách hiền hậu, ân cần với tư cách là những đặc tính cá nhân của con người trên màn ảnh, mà phải đánh giá "mặt nạ" trong phim đã thể hiện sự hiền hậu và sự ân cần ấy phù hợp với chức năng có sẵn. Không phải là tâm hồn, với tư cách là thuộc tính hữu cơ của tính cách, mà là - nếu có thể nói như vậy - nghệ thuật của tâm hồn. Vẫn lại là quan điểm ấy.

Theo ý kiến của những nhà phê bình đã phản bác một cách kín đáo hoặc công khai ý kiến của Xappác thì người làm phim tài liệu, một khi đã tách hình ảnh ra khỏi nhân vật, có thể hoàn toàn tự do đặt hình ảnh ấy chịu sự chi phối theo những ý đồ của mình. Một khi "cái bóng" đã tách ra khỏi con người thực thì nó có được sự tự chủ để biến thành mặt nạ, thành vai diễn hoặc hình tượng phù hợp với nhiệm vụ của thể loại.

I.Bêliaép - trong cuốn sách xuất bản vào những năm 1980 có nhan đề "Vở diễn không có diễn viên", là cuốn sách đã hấp dẫn người đọc không những nhờ cách mô tả một cách lôi cuốn về hoạt động đạo diễn, mà còn nhờ tác giả đã thể hiện các quan điểm của mình với một sự triệt để vốn có của ông, - đã khẳng định rằng: "Nói một cách chặt chẽ thì tài liệu và hình tượng là những khái niệm mâu thuẫn nhau". Ông nói tiếp: "Hình tượng có thể có sức thuyết phục, mang tính chất sự thật, chính xác, nhưng tuyệt đối không mang tính tài liệu, vì trong hình tượng nhất thiết phải hiện diện cụm từ của tác giả "tôi thấy như vậy". Ở đây luận điểm quen thuộc về tính khách quan tuyệt đối của "sự thật điện ảnh" được phản ánh như hình ảnh trong gương qua quan niệm về tính chủ quan cũng hết sức tuyệt đối của "hình tượng điện ảnh".

Nhưng xét về bản chất, thì cuộc tranh luận

không có lối thoát là cuộc tranh luận trong đó "sự thật điện ảnh" được hiểu như là tính khách quan thuần túy, còn "hình tượng điện ảnh" thì được hiểu như là tính chủ quan thuần túy. *Với tình huống khó giải đáp ấy, người ta đã để lọt khỏi tầm nhìn một mâu thuẫn kiến tạo cơ bản - **bản chất hai mặt của hình tượng trên màn ảnh**.* Ở đây cuộc đối thoại vĩnh hằng - giữa hiện thực và ý thức, giữa thực tại đích thực và thực tại tựa hồ như mới được khám phá và được thực hiện trong quá trình nhận thức thực tại ấy - được tách ra thành hai cuộc độc thoại không lắng nghe thấy nhau.

Về phương diện thẩm mỹ thì hiện thực được tổ chức trên màn ảnh - hiện thực được đóng khung, được phân loại bởi sự trình bày, được biến thành đối tượng quan sát và nhờ đó mà được đặt vào những quan hệ đặc biệt với khán giả truyền hình - đồng thời cũng có khả năng chính xác với bản thân nó. Đó là đặc điểm mà Xappác đã nắm bắt được. Chân dung trên truyền hình là tính cách, là tiểu sử, nhưng đồng thời cũng là thái độ được thể hiện rõ đối với đối tượng mô tả - đối với nhân vật không bị biến đổi trên màn ảnh.

Đây là một tình huống không đơn giản. Phải chăng đó là lý do có những cố gắng luận chứng về sự tương đồng giữa sự mô tả và cái được mô tả (chuyển tải trực tiếp "cuộc sống như nó vốn

có"), hoặc, ngược lại, về sự không tồn tại mối liên hệ đôi chút quan trọng giữa hai điều này? Trong trường hợp nói sau, phía bị thiệt thòi chính là nhân vật trong phim có nguy cơ trở thành đối tượng của những tâm trạng mang tính chất khá tùy tiện của tác giả. Khả năng "phi tài liệu hóa" nhân vật được mô tả (đó là cách làm thường thấy ở những nhà văn viết tùy bút, khi mà họ không nêu họ tên thật của các nhân vật) - đó không phải là lối thoát, vì nhân vật hiện diện rõ ràng trên màn ảnh. Và nhân vật tuyệt nhiên không có bổn phận cho nhà làm phim tài liệu vay mượn dáng vẻ bên ngoài của mình, diện mạo của mình.

Iu.Buđanxép nhấn mạnh: "Việc dỡ bỏ "hình bóng" là sự mở đầu cho hành động và mở đầu cho sự thao túng hình ảnh". Khi bắt đầu "sự thao túng" ấy, dĩ nhiên người làm phim tài liệu có thể nghĩ rằng từ nay người ấy có quan hệ không phải với một con người sống động, mà với một "bố cục đồ họa phát triển theo thời gian". Với quan điểm như vậy, vấn đề trách nhiệm tinh thần của nhân vật tựa hồ như không còn nữa.

Tuy nhiên, dù chúng ta có gỡ bỏ vấn đề này như thế nào đi nữa thuần túy về mặt lý luận, thì người làm phim tài liệu cũng luôn luôn không thể thoát khỏi vấn đề ấy mỗi khi phát sinh tình huống giao tiếp cụ thể trước ống kính camera.

TƯ LIỆU KÉP VỀ CON NGƯỜI

Bạn của tôi ơi, đó không phải là cuốn sách, nếu anh chạm vào nó là chạm vào con người.

Uôntơ Ytmen

Giọng nói trên màn ảnh kể về nhân vật trong phim như thế này: "Anh ấy quan sát, nghiên cứu, suy nghĩ. Anh ấy tìm ra những giải pháp đúng đắn cho từng trường hợp cụ thể. Anh ta lại tìm kiếm. Chẳng khi nào dễ dàng. Anh ấy biết nhìn về phía trước - không chấp nhận một sự thỏa hiệp nào cả". Đó là những câu nói về ai vậy? Nói chính xác hơn, không thể nói điều đó về ai vậy, đặc biệt, nếu nhân vật trong phim được mô tả trên màn ảnh trước hết với tư cách là nhân vật? Người thuyết minh trong phim tiếp tục: "Quý vị có biết trong cuộc đời anh ấy có nhiều điều gì nhất? Đó là sự lo âu. Sức mạnh của anh ấy là ở sự biết cách lo âu".

Ta nghe và hy vọng rằng, những lời hùng biện ấy của chính người chủ xướng đoạn phim này cuối cùng rồi sẽ ngừng tuôn trào. Nhưng không hề có điều đó: "Hiện cuộc sống ở nông thôn đã khá hơn nhiều so với ở thành phố, - đó là lời của nhân vật trong phim, - công việc ở đây mỗi năm càng thêm phức tạp. Kỹ thuật ngày càng phức tạp. Tôi cho rằng công việc chủ yếu nhất là sản xuất lúa mì".

Có thể, chính đó là những suy nghĩ của nhân vật trong phim. Nhưng nhân vật suy nghĩ "trên nguyên tắc" và không phải bây giờ, bởi vì nội dung những lời nói đó không phù hợp với giọng điệu khi nó được phát ra, nó giống như những lời răn dạy thông thường ở trường học. (Tuy rằng chính cảnh này được quay phim ở một trường học, nhưng công việc của tác giả là đưa ra tình huống của cuộc đối thoại phù hợp nhất với quan niệm của tác giả về khán giả tương lai).

Xin hãy đem so sánh những câu nói ấy với những lời của nhân vật trong một bộ phim khác, cũng là kỹ sư nông nghiệp được người ta hỏi rằng ở tuổi 75, liệu ông ta thỉnh thoảng nghĩ đến sự nghỉ ngơi xứng đáng của mình không.

> Nhân vật trả lời: "Nghỉ ngơi là chết. Đến khi đó tôi sẽ cảm thấy mình hết sống, rằng mình không còn sống nữa... Còn giờ đây tôi cảm thấy mình đang sống. Không còn vẻ nhanh nhẹn trước kia nữa, mọi cái đều có phần rệu rã, nhưng trong tâm hồn tựa hồ như không có gì xảy ra cả. Chắc là, tôi sẽ đi vào đất trong tư thế ấy thôi - không xa rời công việc sản xuất".

Thật là một sự khác nhau kinh khủng!... Trong một trường hợp trên màn ảnh vang lên những chân lý muôn thuở và những câu răn dạy, còn trong trường hợp khác... nhưng có thể, đơn giản vì các tác giả của bộ phim thứ nhất đã

không gặp may: người đối thoại với họ có những suy nghĩ khuôn sáo và không ăn nói hùng hồn cho lắm chăng? Vấn đề chính là ở chỗ người đối thoại lại vẫn "là" cùng một người! Cả hai bộ phim đều được quay tại một làng - quê người đối thoại. Có chăng là có sự gián đoạn vài năm. Thật ra, trong những năm ấy có những thay đổi có thể liên quan đến chính nhân vật. Đã từng có lúc đứng đờ người khi nhìn thấy máy quay phim, cho nên, có thể, nhân vật ấy giờ đây đã biết học cách ứng xử thoải mái hơn, tin tưởng hơn?... Nhưng cả sự phán đoán ấy cũng không đứng vững: bộ phim thứ hai được quay sớm hơn. Chính là hồi ấy nhân vật e ngại khi đứng trước những thiết bị quay phim, cho nên thoạt đầu nhân vật ấy đã hăng hái nói những lời trịnh trọng và học thuộc lòng từng lời.

Vấn đề là ở chỗ nào? Hay là, cần đặt vấn đề theo cách khác: những người làm phim theo đuổi những mục tiêu như thế nào? Một số người vui mừng khi nghe thấy những suy nghĩ được nói ra, tuy đó là những suy nghĩ khá tầm thường, nhưng được nói ra từ miệng của một người có uy tín. Số người khác thì lại chờ đợi một sự bộc bạch tâm hồn, chờ đợi được nghe thấy những câu nói độc đáo ra đời không phải một lúc nào đó, mà là bây giờ.

Nhân vật đã khó khăn mới tìm ra những lời nào đó (chúng ta cảm nhận được quá trình chín

muồi của những suy nghĩ). Nhân vật nhớ lại đã phải bảo vệ ruộng đất như thế nào, đã bảo vệ như thế nào quyền của mình được ấn định thời hạn gieo cấy ("Nếu chỉ chiến đấu với một mình thiên nhiên..."). Tuy hết sức kiềm chế, nhưng trong những giây phút căng thẳng của đời mình, nhân vật đã thể hiện sự nồng nhiệt mãnh liệt, - như một nhà phê bình đã viết khi nhận xét bộ phim này. Đối với nhân vật của bộ phim khác thì câu nói ấy đơn giản sẽ là câu nói không đúng chỗ. Tính cách của nguyên mẫu ở đây đã bị mất đi. Kịch tính và cao trào cảm xúc đã biến mất. Tuy cả hai hình tượng trên màn ảnh, giống như hai vòng tròn, đã phần nào lồng vào nhau, nhưng điểm tâm của các vòng tròn ấy lại hoàn toàn không trùng khớp.

Vào lần tiếp theo, tôi đã nhìn thấy vẫn nhân vật ấy trong một chương trình truyền hình, trong đó nhân vật này trả lời những bức thư. Nhà báo đọc các bức thư, và trong việc này đã cảm thấy có sự thiếu tự nhiên: tốt hơn nên chuyển trước những bức thư ấy cho người kỹ sư nông nghiệp, để ông ấy lựa chọn ra những bức thư mà ông ấy cho là sắc sảo nhất? "Ông có yêu ngôi làng của mình không?". Người dẫn chương trình đọc bức thư mà không nhận thấy rằng câu hỏi ấy ít ra cũng thiếu tế nhị và không gửi đúng địa chỉ. "Ai là người không yêu ngôi làng của mình..." - vị kỹ sư nông nghiệp đó trả lời lơ

đăng. Thỉnh thoảng cuộc đối thoại lại bị ngắt quãng bởi những cảnh quay cuộc sống thôn quê êm đềm, cho thấy tính chất dàn dựng của cảnh diễn ra trên màn ảnh, trong đó nhân vật được dành mời cho vai người thầy "của đất". "Theo cách nhìn của chúng tôi, những công lao của nhân vật trong phim đã không được làm rõ hoàn toàn", - người dẫn chương trình trích đọc một bức thư khác, vẫn không muốn nhận ra rằng anh ta đã đặt vị khách mời vào một tình huống kỳ cục "Chắc là ở đây muốn nói đến cách canh tác không cần ải..." - người kỹ sư nông nghiệp tìm cách cứu vãn tình hình.

Sự hiện diện của tác giả không thể không biểu hiện cả ở ý muốn cố gắng hiểu người đối thoại, cũng như qua việc cố gắng lảng tránh nhiệm vụ ấy. Trong trường hợp nói sau cùng và cả trong trường hợp đầu, người làm phim tài liệu có thể sử dụng không ít phương pháp. Chúng tôi xin bàn về một số phương pháp ấy.

Trước kia tại Khaccốp, người ta đã quay bộ phim truyền hình về một cựu phi công chiến đấu, một đại tá về hưu, một người say mê trồng vườn và nghiên cứu cơ khí chính xác, vẫn chế tạo ra những chiếc đồng hồ kỳ lạ.

Ngay từ khi vừa gặp lần đầu, vị đại tá này đã bày ra trước mặt các nhà báo mấy chồng tài liệu dầy cộp, có kèm theo những bằng khen được dán cẩn thận, những bản tuyên dương, những

bài bút ký mặt trận và những giấy chứng nhận khác ghi nhận chiến công của vị chủ nhà. Có thể nghĩ rằng vị đại tá ấy như thể suốt đời chỉ làm cái việc thu thập tài liệu cho các nhà viết sử tương lai - đấy là tiểu sử huyền thoại của tôi, xin hãy giở ra mà xem rồi đánh giá một cách thích đáng!

Trong quá trình trò chuyện cũng đã bộc lộ thêm những nét ít hấp dẫn khác của nhân vật. Ví dụ, do thương tật nên nhân vật này được chuyển sang bộ binh. Tại mỗi thành phố và ngôi làng nào chiếm lại được từ tay quân Đức, anh ta đều ra lệnh xây công viên và dựng bảng ghi tên mình: công viên này được tiểu đoàn của sĩ quan chỉ huy... trồng cây. Nhưng những nét tính cách rõ ràng hạ thấp hình tượng nhân vật thì tuyệt nhiên không được phản ánh trong bộ phim. Sau nhiều năm, nhớ lại trường hợp này, những người xây dựng bộ phim đã không thể tha thứ cho mình về sự hèn nhát ngày ấy. Bị thói háo danh của nhân vật đập vào mắt và các nhà báo cảnh giác đã không giải thích (và dĩ nhiên là đã không thể hiện hết) những mâu thuẫn trong một tính cách sống động. Đúng là vị đại tá ấy vẫn cần đến sự động viên thường xuyên của những người chung quanh. Nhưng ông ấy là một người dũng cảm - là một trong số những người đầu tiên được nhận Ngôi sao Anh hùng. Và chẳng phải là hoa ở những công viên do ông ấy trồng

đang nở tại hàng chục làng và thành phố, đó sao? Gặp phải một tính cách phức tạp khác thường, cho nên các nhà làm phim tài liệu đã bỏ qua vấn đề có thể trở thành đề tài suy ngẫm trên màn ảnh, thậm chí cùng với nhân vật. Vấn đề ấy vẫn còn ẩn phía sau màn ảnh, và thay vào đó đã lại xuất hiện một bộ phim phác thảo mang tính điền viên.

Cuộc sống thực tế là vật cản lớn nhất đối với sự phát triển bộ phim tài liệu... Cuộc sống thực tế không hội nhập được với những quan niệm quen thuộc. Những quan niệm ấy đã ăn sâu trong ý thức của các tác giả (và cả của hội đồng nghệ thuật chấp nhận các tác phẩm của họ). Những cảm thụ khuôn mẫu - đó là đặc trưng trong kinh nghiệm thường nhật của chúng ta, giống như những khuôn mẫu của các tờ báo. Những khuôn mẫu của thời đại Xôviết, "những con chim đầu đàn của ngành chăn nuôi" và "những nghệ nhân bán hàng", "những đợt lao động xung kích" và "lao động hăng say" đã có sự hiển thị ngang giá trị của mình trong các bộ phim tài liệu. Hết phim này đến phim khác các thợ dệt chăm chỉ dệt vải, lập nên những giải quán quân mới, những người lao động tiên tiến báo cáo hoàn thành vượt mức các kế hoạch, thợ luyện kim thì luyện ra thép. Vẫn những nụ cười, những lời nói và những cử chỉ như thế được lặp lại, y như những câu nói cứng nhắc đã được nặn

ra từ đá vôi thường thấy trong các bài tập ở nhà trường "những bà phù thủy ngày nay...". Chiếc camera không biết suy nghĩ, không hề bóp méo cuộc sống đã tạo ra những công thức điện ảnh không diện mạo - phong trào thi đua dệt, phong trào thi đua luyện theo các điển hình tiên tiến... Những khuôn mẫu cố hữu đã che mắt các nhà làm phim tài liệu không thấy được thực tế chung quanh. Mà thực tế ấy bắt đầu trở nên hết sức chân thực, hơn là những quan niệm và những lời kể quen thuộc thường thấy.

... Bộ phim truyền hình "Phần mở đầu tiểu sử" giới thiệu với chúng ta một cô gái vừa rời ghế nhà trường. Đây là cô gái e thẹn. Ảnh chụp của cô đăng trên một tờ báo trung ương đã gây nên cả một dòng thác những bức thư đầy cảm động. Nascha là một thợ cơ khí trẻ, cô đã tự mình lái được chiếc máy gặt đập liên hoàn. "Xin chào cô gái chưa quen biết!...; "Tôi viết thư cho một cô gái chưa quen biết và còn bí ẩn..."; "Tôi đã nhìn thấy cô trên báo, thế là lập tức trong ngực tôi đã thức tỉnh một điều gì đó...". Người ta tin tưởng gửi gắm số phận nơi cô và cầu xin những lời khuyên. "Có thể, bộ phim của chúng tôi sẽ là câu giải đáp cho những bức thư ấy", - đó là lời hứa sau màn ảnh của các tác giả. Thoạt đầu chúng tôi sẵn sàng chia sẻ tâm trạng say mê và ngưỡng mộ của họ trước vẻ dung dị có sức chinh phục của nữ nhân vật ấy. Tiếc thay, đó là ấn tượng ban đầu và cũng là ấn

tượng cuối cùng, vì thực ra bộ phim ấy đã không đem lại gì thêm cho ấn tượng nói trên.

Người ta đã để cho cô Nascha xuất hiện trên những đoạn phim quay cảnh lao động của đội cô, nhằm theo dõi phản ứng của nữ nhân vật này. Đó là tình tiết giống như đoạn mở đầu của bộ phim "Cachiusa". Nhưng nếu như ở bộ phim nói sau, cuộc gặp gỡ của người nữ chiến sĩ quả cảm đã từng tham gia các trận chiến đấu bảo vệ Crưm với quá khứ chiến đấu của mình, đã thực sự dâng trào cảm xúc, thì cô Nascha chỉ tỏ ra đôi chút tư lự và bối rối.

Chỉ có một lần trong cuộc đối thoại trong phim đã xuất hiện một đoạn suy tư nghiêm túc: "Có ý kiến cho rằng, và dĩ nhiên cô cũng đã có nghe thấy những ý kiến ấy, công việc lái máy cày và lái máy gặt đập liên hoàn không phải là công việc của phụ nữ. Đó là ý kiến của các bác sĩ, các nhà xã hội học, các nhà báo". "Đó là một vấn đề đáng quan tâm..." - Cô Nascha nói với vẻ trầm tư. Sau đó vấn đề đáng quan tâm ấy treo lơ lửng trong không khí.

Thái độ của các nhà báo đối với nữ nhân vật không khác gì nhiều so với thái độ ngưỡng mộ tự nhiên bao trùm những người viết các bức thư: Cô ấy còn trẻ như thế mà đã nổi tiếng đến như vậy! Nhưng sự nổi tiếng ấy chẳng phải là kết quả của những cố gắng quá mức của chính các nhà báo đó sao? Sự quan tâm không có chừng mực của giới truyền hình và của báo chí có thể trở thành một

sự thử thách không dễ dàng đối với nhân vật trong phim, vì nhân vật ấy có nguy cơ trở thành một người nổi tiếng chỉ nhờ đã nổi tiếng. Trong câu chuyện của Nascha đã thốt ra một câu nói toát lên vẻ tư lự: "Hình như, tôi là như thế. Mà các bạn cùng lớp đã nói thế này: bây giờ thì khó đến gần bạn rồi đấy, bây giờ bạn là một người nổi tiếng mà!". Nhưng thay vì hậu thuẫn cho nỗi niềm tư lự ấy thể hiện một sự mâu thuẫn thật sự đáng lo ngại, thì các tác giả bộ phim lại chỉ nhìn thấy đó là bằng chứng về thái độ khiêm tốn đáng mến của nữ nhân vật trong phim - đó gần như là đặc điểm chủ yếu trong tính cách được các tác giả mô tả. Có lẽ, nếu cứ thực hiện vài ba cuộc phỏng vấn trên phim như vậy thì chẳng còn chút gì của thái độ khiêm tốn ấy.

Khi bị chi phối bởi sức hấp dẫn của phương pháp khuôn mẫu hóa hoặc bởi ma lực của ấn tượng ban đầu, những người làm phim tài liệu đều làm cho mình ***mất đi khả năng nghiên cứu nhân cách****, và kết quả là họ có được những nhân vật mà họ xứng đáng có được.* Có một nhà văn sáng suốt đã nhận xét rằng: một người chỉ biết hướng đến điều rõ ràng thành đạt được thì cần bị trừng phạt bằng sự thực hiện những mong ước. Nhưng vì tội lỗi gì mà các nhân vật trong phim và cả khán giả phải gánh chịu sự trừng phạt ấy cùng với các tác giả? Những nhân vật bị trừng phạt khi người ta đặt

họ vào một tình huống sai lạc về phương diện đạo đức ("Thưa đồng chí Ivan Ivanôvích, xin hãy kể đi, đồng chí là một con người tốt như thế nào!"), còn khán giả bị trừng phạt khi mà họ chỉ thấy những khuôn mặt trên màn ảnh thay vì những nhân vật, chỉ thấy những hình người thay vì những hình tượng.

Nhưng cũng có khi nhân vật trên màn ảnh bị đem hy sinh cho hình tượng nghệ thuật "của chính nhân vật" - hình tượng xuất hiện trong ý thức của tác giả.

"Cùng nhân vật trong phim tài liệu xây dựng nên một hình tượng" - đó là công thức mà I.Bêlaiép đưa ra để nói lên nguyên tắc sáng tạo của mình, và còn nói thêm rằng đối với tác giả của bộ phim thì hình tượng là phương thức nhận thức về nhân cách. Nhưng ở đây công việc xây dựng hình tượng và bản thân nhân vật được mô tả tham gia đến đâu trong sự nhận thức này? "Tôi không bao giờ cho nhân vật biết ý đồ kịch bản, nhằm tránh hiện tượng tự giám sát của nhân vật". Nhân vật trong phim tài liệu "tham gia diễn xuất" mà không hay biết. Nhân vật được khai thác cho nhiều hình tượng và vai diễn và thường thì không đảm nhận được vai diễn cần thiết cho bộ phim. Vì vậy, đạo diễn thực hiện việc đó thay cho nhân vật: "Trong rất nhiều nhân vật - mặt nạ, tôi lựa chọn lấy những gì phù hợp với hình tượng mà tôi cùng với nhân vật

trong phim tài liệu xây dựng nên.... Lựa chọn nhân vật là nhiệm vụ không hề đơn giản hơn việc tìm kiếm diễn viên".

Nếu làm theo lôgích này, chúng ta sẽ rơi vào một tình huống mang tính chất không rõ ràng, khi mà người làm phim tài liệu, xét về thực chất, tìm kiếm người thực hiện những ý đồ của chính mình. Vậy thì bản thân nhân vật trong phim còn lại những gì? Ông Bêlaiép nhìn thấy trước tình huống này nên đã nói như sau: "Đó là một câu hỏi có lý, phải chăng nhân vật không tự tồn tại? Dĩ nhiên là nhân vật vẫn tồn tại trong cuộc sống. Còn ở trong phim - đó là nhân vật cộng với tôi". Nhưng công thức của đạo diễn "nhân vật + tôi" được thực hiện chính là bằng cách nào? Ở đây ai được làm rõ ở mức độ lớn nhất: nhân vật trong phim nhờ sự giúp đỡ của tác giả, hay là tác giả nhờ sự giúp sức của nhân vật trong phim?

"Tôi không bao giờ tìm cách quay phim "toàn bộ" một người. Tôi không làm công việc liệt kê nhân cách", - ông Bêlaiép giải thích rõ. Nhưng ngay cả nếu có ý định ấy thì đơn giản là không thể thực hiện được. Vấn đề là: liệu tình trạng không thể, trên nguyên tắc, quay phim "toàn bộ" một người có biện minh được cho quyết tâm của tác giả quy tụ đối tượng quan sát thành quan niệm của chính mình hay không?

Như chúng ta đã thấy, bản thân người làm

phim tài liệu không thể không được phản chiếu, bằng cách này hay cách khác, trong nhân vật được mô tả chân dung - đó là yếu tố nguyên khởi và không thể khắc phục được. Nhưng liệu có thể xem yếu tố này như là *điểm xuất phát* hay là *kết quả đã có sẵn*, hoặc có thể nói, là ý tưởng nội dung cuối cùng hay không (thông qua tính khí của nhân vật, tôi bộc lộ tính khí của tôi, thông qua nhân cách của nhân vật để bộc lộ nhân cách của tôi), - thì đó lại là vấn đề khác.

Việc giải quyết vấn đề nan giải này sẽ quyết định những hậu quả thẩm mỹ rất sâu xa.

Nếu làm việc cùng với nhân vật trong phim tài liệu trên cơ sở quan điểm của Bêlaiép (theo ý kiến của tôi, trái với cách làm sáng tạo của ông, theo đó những nguyên tắc khác được thực hiện theo trực giác) thì xét về thực chất, đó là phương pháp sau đây: từ tính cách được mô tả chỉ rút ra những nét tương đồng với tính cách của tác giả, trong khi những nét khác trong tính cách thì bị loại ra khỏi phim. Tác giả tìm kiếm lời giải đáp về nhân vật thông qua bản thân mình. Sự bí ẩn của nhân vật trở thành bí ẩn của tác giả. (A.Ukhơtômxki đã gọi vòng khép kín này, sự cảm thụ đáng nguyền rủa này, sở thích vốn có của chúng ta muốn nhận ra bản thân mình qua mỗi người bắt gặp - là "quy luật về người đối thoại xứng đáng": "Đối với người theo chủ nghĩa duy ngã thì người đối thoại xứng đáng - chính là

bản thân người đó, và không thể lẩn tránh người đó được").

Nhân vật nào chỉ thường xuyên hành động trong phạm vi vai diễn của mình do người làm phim tài liệu quy định, thì về thực chất đã trở thành cái loa nói hộ người làm phim ấy mà thôi. Không phải chính nhân vật được mô tả là mối quan tâm của tác giả, mà nói đúng hơn, tác giả quan tâm đến khả năng tự thể hiện chính mình. Ở đây người ta không nhìn vào diện mạo các nhân vật. Người ta tự nhìn mình. Và giống như mặt trăng, họ luôn luôn chỉ hướng về chúng ta chỉ bằng một phía.

"Khoa học về những chuyến viễn du thật vô bổ và chua xót. Cũng như ngày hôm qua, ngày hôm nay và đến tận lúc chết - tất cả diện mạo của chúng ta đều bắt gặp chúng ta trong không gian...". Việc xây dựng chân dung mặc nhiên mang ý nghĩa là cuộc phấn đấu cùng với nhân vật vì một hình tượng đã được người làm phim áp đặt cho nhân vật. Với cách tiếp cận như vậy, quá trình nhận thức nhân cách biến thành một hành động hết sức đơn phương, còn phiên bản điện ảnh của nhân cách - phù hợp với những mong đợi của người làm phim hoặc trái với những mong đợi ấy - thì trở thành hình ảnh thứ hai của chính người làm phim.

Tất nhiên, tự nảy sinh một sự trùng khớp giống với những đặc điểm của tư duy độc thoại

trong thể loại sáng tác nghệ thuật bằng lời nói (chúng đã được M.Bakhơtin nghiên cứu rất thành công). Nhưng nếu như trong văn học, lập trường đối thoại tuyệt nhiên không mâu thuẫn với bản chất của những quan hệ truyền thống với các nhân vật do trí tưởng tượng của nhà văn xây dựng nên, thì trong thể loại phim tài liệu, lập trường ấy hoàn toàn không phải không gây ra tranh luận.

Người làm phim tài liệu vĩnh viễn gắn kết với hiện thực ban đầu.

Sự ghi nhận cuộc sống diễn ra một cách khách quan trước ống kính camera, tính chủ quan trong quan điểm của tác giả và sau hết, hình tượng xuất hiện trong phim - đó là những yếu tố không thể tách rời nhau trên nguyên tắc. Phải thấy rằng sự thiếu hiểu biết về mối quan hệ mang tính xung đột ấy "khách thể - chủ thể - hình tượng trong phim" đã dẫn đến quan niệm sơ giản về chính bản chất của việc các nhà làm phim tài liệu nhận thức hiện thực đồng bộ.

Những thất bại luôn rình rập người làm phim chân dung không bắt nguồn hoàn toàn từ "cuộc khủng hoảng về thể loại", mà nói đúng hơn, bắt nguồn từ sự khủng hoảng của quan điểm độc thoại. Quan điểm này ngày càng mâu thuẫn với nguyên tắc đối thoại trực tiếp giữa tác giả với nhân vật. Nguyên tắc này chỉ thực hiện được với một điều kiện: nếu xem nhân vật không phải là

"đối tượng nghiên cứu", "vật mang thông tin" và không phải là "nguyên liệu" để tạo ra hình tượng, mà xem nhân vật là một đồng tác giả, vì câu chuyện trong phim không phải kể về nhân vật, mà là câu chuyện diễn ra cùng với nhân vật (mặc dù phần lớn cuốn phim đều gồm những lời phát biểu về nhân vật).

Những hình thức thể hiện tính cách con người - mang tính chất cụ thể - trực quan và có thể quan sát từ bên ngoài - như các vai diễn và các mặt nạ (hoặc thậm chí là những tính cách được hiểu thuần túy về phương diện loại hình) dĩ nhiên được bộc lộ dễ hơn là chiều sâu của nhân cách. Nhưng đó chỉ là những lớp vỏ bề ngoài của cái "tôi" có khả năng thông tin, chứ không phải giao tiếp. *Cuộc sống đích thực của nhân cách hiện thực* ***được nhận thức thông qua sự xâm nhập đối thoại****. Sự xâm nhập ấy không phải là công cụ làm hiện rõ dữ liệu con người đã có sẵn, mà là* ***hành động sáng tạo của sự nhận thức qua lại và sự tự nhận thức****.*

Không phải ngẫu nhiên mà trong văn học, những chân dung mang đặc trưng tính cách theo tinh thần Têôphrasơt, Labruyêrơ hoặc theo tinh thần "những khảo luận sinh vật học", - đã tồn tại trước thời kỳ hưng thịnh của thể loại văn xuôi tâm lý. Những nỗ lực của các nhà làm phim tài liệu hiện nay cố gắng xây dựng sự tiếp xúc với các nhân vật ở "cấp độ nguyên tử" của nhân

cách, xét về phương diện này, lại đang lặp lại tiến trình diễn biến sáng tạo văn học.

Trong những năm gần đây, sự biện chứng của hành động nhận thức song phương ngày càng được các nhà triết học và các nhà nghiên cứu văn học quan tâm đến. Trong tiến trình xây dựng phim chân dung biện chứng ấy, tựa hồ thể hiện ra dưới hình thức trần trụi của nó. "Trong khi tiến hành quay phim đồng bộ, tôi luôn có cảm giác là không chỉ có tôi quay phim con người đã đến với tôi, mà cả người đó cũng quay phim tôi. Đó là một động tác quay phim song song, có thể đó là một cách đối mặt, - Đ.Luncốp xác nhận như vậy, - có một người ngồi đối diện với tôi, và tôi thì nhận định về anh ta. Nhưng bản thân tôi cũng ở trong một tình huống giống như thế: Tôi ngồi đối diện với người đó, và người đó đang nhận định về tôi".

Chúng ta hiện đang thấy quan điểm độc thoại trong thể loại phim chân dung đang được thay thế bởi nguyên tắc đồng sáng tạo độc thoại. Quá trình bố trí lại thẩm mỹ ấy khá phức tạp và có liên quan đến việc bỏ nhiều định hướng mà mới hôm qua còn được người ta xem là bất di bất dịch.

Khi suy nghĩ về những bộ phim mà kịch bản đòi hỏi phải có một tác giả đối thoại tích cực, M.Gôndốpxcaia đưa ra nhận xét thế này: "Tôi thiết nghĩ, phỏng vấn là con đường quá ngắn để đi đến chân lý: câu hỏi - trả lời". Bà nói tiếp

rằng khi nhận được câu trả lời cho câu hỏi của mình, trên đường đi, không tránh khỏi đánh rơi những chi tiết sống động quý báu, chúng ta tách một cách giả tạo nhân vật ra khỏi môi trường quen thuộc của nhân vật. Những mối quan hệ tự nhiên trong cuộc sống của nhân vật không tránh khỏi bị vi phạm, mặc dù các tác giả tìm cách lấy bản thân mình ra thay thế những người có quan hệ hằng ngày với nhân vật, "tự mình" đảm nhận lấy việc giao tiếp.

Chúng ta hãy đồng ý với người đạo diễn có kinh nghiệm ấy: không phải là việc dễ dàng khi nghiên cứu trong phim những quan hệ của một con người với môi trường, khi cách ly nhân vật được mô tả với môi trường chung quanh quen thuộc. Nhưng bằng cách "tự mình" đảm nhiệm sự giao tiếp thì những người làm phim tài liệu thường hay giải quyết những nhiệm vụ hoàn toàn khác - họ tìm cách nhận thức về quan hệ qua lại của nhân vật với thế giới chung quanh, với chính bản thân mình.

Tất nhiên, với cách tiếp cận như vậy thì không thể nói đến "nguyên tắc không can thiệp". "Sự can thiệp vẫn diễn ra. Nó là điều hiển nhiên nhưng với sự đồng ý của chính nhân vật. Chính vì sự can thiệp ấy là điều rất hợp lý về phương diện đạo đức - khác với những tình huống đôi lúc nảy sinh, khi mà nhân vật được mô tả lại bị người ta cố tình không cho biết ý đồ của tác giả.

Khi phân tích tác phẩm của Éccơman "Những cuộc trò chuyện với Gớt" - bao trùm 9 năm cuối đời nhà thơ (và 9 năm trong cuộc đời của tác giả) - thì bà M.Saghinhan đã nêu rõ rằng, đó không chỉ đơn giản là những ghi chép lại những ý kiến phát biểu riêng lẻ của nhân vật trong cuốn sách, mà đó là những cuộc đối thoại thực sự, trong đó "có tiếng nói của cả hai phía và thậm chí có cả những hành động của cả hai phía". Từ trang này sang trang khác, người ta càng ngày càng thấy rõ: Gớt cần đến Éccơman không phải để ghi lại những lời nói của ông, mà chủ yếu để thúc giục ông suy nghĩ và kích thích suy nghĩ. Theo ý kiến của Saghinhan, ở đây chúng ta thấy một thể loại đặc biệt, có thể được gọi là "ghi nhận sự giao tiếp cá nhân" và thậm chí còn hơn thế nữa, có thể gọi là "tài liệu kép về con người".

Tài liệu kép về con người là một khái niệm trực tiếp có thể đem so sánh với thể loại phim chân dung đồng bộ.

Khán giả ít khi đoán biết được đôi khi phải trả giá như thế nào để có được sự giao tiếp cá nhân.

Sau khi đồng ý với các nhà làm phim tài liệu về việc chia sẻ những hồi ức của mình về thời thơ ấu, nhân vật trong phim "Những tác phẩm và cuộc đời của Terenti Manxép" đã xuất hiện trên địa điểm quay phim với chiếc sơ mi mới toanh. Đạo diễn quyết định mở đầu bằng những câu hỏi khêu

gợi: "Xin ông cho biết, trong ngôi làng của các vị ở đây có một ngôi nhà ở phía trên mái nhà có thiết bị chỉ hướng gió bằng thép đúc. Trước kia ai là chủ ngôi nhà này?" - "Ngôi nhà nào vậy?" - người đối thoại hỏi lại với vẻ không hiểu. "Ngôi nhà ở đằng kia, bên cạnh nhà ăn". Giây phút im lặng kéo dài. "Ngôi nhà nào là thế nào? - Manxép tỏ vẻ bực dọc - Anh cần một ngôi nhà ư? Anh cần tôi bắt đầu nói... Tôi không thể, không thể được, có hiểu không?... Tôi là một kẻ ngu ngốc từ khi mới ra đời!". Bàn tay của ông ta gõ nhẹ lên bàn. (Về sau chúng tôi thấy bàn tay ấy trong bộ phim. Đó là bàn tay gân guốc, với những đốt xương sưng lên ở hai bên những ngón tay, với những chiếc móng tay đen ngòm, không phải vì bẩn, mà vì đất bám vào mãi mãi - đó chính là một tác phẩm điêu khắc hoàn hảo. Nhưng trên mặt bàn, bàn tay ấy trông bơ vơ bất lực và không đúng chỗ. Có cái gì đó đau nhói trong tư thế bất lực của bàn tay ấy, trong những cử động không yên của nó, trong tư thế không thể nói lên ý nghĩ bằng lời).

"Những giọt nước mắt của con người ấy tuôn trào, - đạo diễn nhớ lại, - tôi đã sấn sổ với câu hỏi "tiếp xúc" của mình. Nhưng ở đây lại diễn ra một cảnh ngất quãng xúc động, khiến cho tôi cũng tuôn trào nước mắt. Tôi càu nhàu nói: "Thật ra đây là điều gì vậy? Chúng ta xem điều gì quan trọng hơn: chúng ta phải có được cuốn phim hay là làm hại sức khỏe của một người cao niên?! Mặc kệ

tất cả! Chúng ta thu dọn đồ nghề lại... Xét cho cùng, người ta sẽ không đuổi việc chúng ta ra khỏi xưởng phim đâu". Tôi đã quyết định chúng ta đặt mua vé ngay lập tức và đi khỏi đây. Nhưng rồi ông ấy bỗng cảm thấy, hiểu ra rằng công việc đối với chúng tôi cũng quan trọng, như ruộng đồng đối với ông già kia. Trong con mắt của ông ấy, tôi không còn là phóng viên ghé ngang qua. Đó là bước ngoặt trong quan hệ giữa chúng tôi".

"Tôi luôn luôn mệt mỏi sau những cuộc gặp gỡ như vậy, - bà L.Zemnôva, người viết kịch bản kiêm đạo diễn thú nhận, - Tưởng chừng như có gì khiến cho mỏi mệt? Chắc chắn vì lý do là: cùng với nhân vật ta lại trải qua tiểu sử của nhân vật. Trừ ngoại lệ hiếm hoi, sau những buổi quay phim như vậy, tôi hầu như không thể giao tiếp với bất kỳ ai".

Ông Đ.Luncốp cũng chia sẻ những suy nghĩ giống như vậy: "Nói chung, tôi không biết có công việc nào nặng nhọc hơn công việc ấy. Sau khi quay phim, ta gần như ngã nhào. Nhân vật sẽ cởi mở khi bản thân ta khiến nhân vật thấy thú vị. Ở đây, cần có sự biến hóa khi trò chuyện với những người khác nhau, nhưng đồng thời cũng phải biết làm chủ bản thân và đừng quên rằng anh đang làm phim. Nhiều đạo diễn có suy nghĩ thế này: hôm qua chúng ta đã quay phim đồng bộ, muốn biết xem kết quả thế nào, phải mau mau tráng rửa phim... còn tôi chẳng có

những điều bất ngờ. Thành công hoặc không thành công thì ta sẽ cảm nhận thấy ngay trong thời gian quay phim - cứ xét theo số lần ta mừng rỡ reo thầm trong thời gian giao tiếp. Chỉ tự biết mình thôi. Không thể cho người đối thoại thấy".

Một bộ phim tài liệu thuộc thể loại chân dung mà được xử lý bằng hình thức đối thoại, thì đó là kết quả của quá trình nhận thức sáng tạo từ cả hai phía.

Ở đây không thể nói đến một cấu trúc có sẵn được trình diễn thông qua nhân vật được mô tả. Không phải là đấu tranh với nhân vật để bảo vệ quan điểm của mình, mà nói đúng hơn, đó là đấu tranh với quan niệm của mình vì nhân vật.

Sự giao tiếp đích thực - đó là sự gần gũi. Là phạm vi cuộc gặp gỡ của hai sự nhận thức đối chọi nhau. Đó là điểm gặp nhau của hai thế giới có ý nghĩa không đồng nhất, trong đó mọi câu trả lời làm nảy sinh câu hỏi mới. Theo nhận xét xác đáng của X.Zêlikin, thì việc làm một cuốn phim chân dung - hiểu theo ý nghĩa đó - chẳng qua chỉ là tổng số những câu hỏi chúng ta đặt ra cho mình và cho nhân vật, và chúng ta có được những câu trả lời trong quá trình quay phim.

Đã qua rồi thời đại khi mà thái độ tự nhiên trong câu chuyện diễn ra trước ống kính máy quay phim được xem là thành tựu của thể loại phim tài liệu. Ngày nay điều quan trọng hơn

nhiều là mục đích của cuộc đối thoại ấy. *Chính **những câu hỏi "về thời gian và về bản thân"**, ngay cả khi những câu hỏi ấy không được trực tiếp đưa ra, **đều biến người xem thành người cùng suy nghĩ tích cực**, buộc người xem phải suy nghĩ về tiểu sử của chính mình - tác phẩm, trong đó mỗi người chúng ta đều là tác giả (nếu không muốn là kẻ đạo văn).*

Ở phần kết của bộ phim truyền hình dài 3 tập thuộc thể loại trần thuật của đạo diễn V.Lizacôvích kể về các cư dân trong ngôi nhà 68 trên đường Phôntanca, tác giả của bộ phim này đã nói với những người tham gia lúc đó đã tập hợp trước ống kính máy quay phim: "Các vị muốn đặt tên như thế nào cho bộ phim này?". Trong quá trình thảo luận - mà những người chứng kiến là khán giả - đã ra đời tên gọi của bộ phim này: "Hãy kể về ngôi nhà của mình" ("Đó không chỉ có một ngôi nhà như thế, có phải thế không? Hãy kể về ngôi nhà mà quý vị đang sống..."). Lời nói công khai - chứa đựng trong tên gọi bộ phim - hướng đến từng người đã chuyển tải tốt nhất giọng điệu của toàn bộ bộ phim đã gây ra ngay lập tức một dòng thác những bức thư mà cả những người làm phim cũng như các nhân vật đều không lường trước được. Tấn kịch hồi tưởng tập thể về thời gian bị phong tỏa đã làm thức dậy hàng nghìn hồi ức đáp lại. Người ta viết thư không phải cho các tác giả, mà là cho các cư dân thành phố, gọi tên các nhân vật trong phim.

Đó là những bức thư rất riêng tư. "Khi tôi xem bộ phim ấy tôi đã òa khóc to đến nỗi không thể nín được"...; "Khi ta xem bộ phim này thì ta nghĩ đến quãng đời đã qua đi của mình..."; "Khi nào đến Secnhigốp nhất định hãy ghé thăm chúng tôi"; "Xin hãy nghĩ rằng ở thành phố Gitômia, các vị có những người gần gũi...".

Có hàng nghìn trang được viết kín - đó là hàng nghìn cốt truyện của những bộ phim chưa được quay. Có hàng nghìn anh hùng vô danh trong những bộ phim thời sự chưa được quay - ở ngoài mặt trận hoặc ở hậu phương. Đó là khoản nợ chưa trả của các nhà làm phim tài liệu. Phải chăng đó là lý do tại sao mỗi khoản thanh toán mới trên màn ảnh đối với một tài khoản vô hạn lại trở thành một sự kiện gây ấn tượng như thế?

"Mấy năm về trước tôi đã bắt đầu suy nghĩ: Tại sao tủ sách những hồi ký trong ý thức của chúng ta chỉ là tủ sách đựng những cuốn sách mà thôi?". Bằng câu hỏi ấy, Cônxtantin Ximônốp đã mở đầu chuyên mục "Những hồi ký của người lính". Ông đã hỏi những người lính bộ binh bình thường, những người lính thông tin, công binh, những dũng sĩ diệt xe tăng đứng trước ống kính máy quay. Những cuộc trò chuyện như vậy tiếp diễn trong nhiều ngày. Bởi vì ngày nay ngay cả những chi tiết đời thường nhỏ nhất của thời chiến tranh cũng được cảm nhận như là những giây phút đặc biệt mang

kịch tính trong cuộc đời con người.

Những lời bộc bạch công khai ấy trước ống kính máy quay há chẳng phải là một trong những giây phút quan trọng nhất trong cuộc đời mỗi nhân vật đó sao?

Đã có lúc Alếchxanđrơ Bếchmơ đến một đề tài mới trong các chương trình của Viện văn học - "Nghiên cứu cuộc sống". Ông đã mơ ước về "Hội nghiên cứu cuộc sống" trực thuộc Hội nhà văn, trong đó sẽ ghi lại một cách dần dần và có hệ thống những câu chuyện kể của những người nổi tiếng và của những người thân, đồng nghiệp, bạn bè của họ.

Có thể, hơn bất cứ phương tiện nào khác, ngành truyền hình có khả năng thực hiện ý tưởng này bằng việc xây dựng một bảo tàng đồ sộ lưu giữ những bức chân dung điện ảnh về những người đương thời của chúng ta.

Xây dựng một mảng tác phẩm như vậy là công việc cấp bách và không thể trì hoãn được nữa. Công việc này không thể chờ "đến ngày mai". Sẽ ra đi mãi những con người mà chúng ta mong muốn gìn giữ diện mạo và những suy nghĩ của họ khỏi bị phôi phai theo thời gian.

Nếu ngày nay chúng ta trách cứ những tiền bối của mình đã không để lại cho chúng ta những cuộc đối thoại sống động của họ với những người cùng thời hết sức kỳ lạ, thì như vậy là chúng ta đảm lãnh trách nhiệm trước thế hệ

mai sau. Vì thế hệ mai sau có quyền hỏi: "Phải chăng các vị đã làm tất cả những gì có thể để giữ gìn cho chúng tôi những giây phút giao tiếp quý báu trên màn ảnh với những con người đại diện cho thời đại quý vị và thời đại các quý vị được thể hiện qua những con người ấy?

NGUYÊN TẮC ĐỒNG SÁNG TẠO TRÊN PHIM ẢNH

Trong phim mọi người trò chuyện với nhau, còn trên truyền hình mọi người trò chuyện với chúng em.

Trích những câu trả lời của trẻ em Nigiêria cho tạp chí Pháp "Ơrốp".

Có một lần đạo diễn phim tài liệu người Hunggari Iôgiép Mađia đến một trường học gần nhất để tìm hiểu xem qua những trang sách giáo khoa đầu tiên nào đã mở ra cho các em những hiểu biết về thế giới này. Có một cậu bé đang còn học đánh vần đã ngâm nga "Bài ca về chiếc máy cày": "Những áng mây trôi trên trời xanh biếc, khiến tim chúng ta đập rộn ràng - tim em và tim của chiếc máy cày. Trên đồng ruộng chúng ta trồng giống lúa mì ngon nhất thế giới. Hãy nhìn xem lúa mì đang trổ bông - toàn là màu vàng - xanh!". ("Màu vàng - xanh ư? - người kỹ sư nông nghiệp hỏi lại với vẻ thắc mắc. Người kỹ sư này được yêu cầu bình luận bài này ngay trên cánh

đồng - tức là lúa còn chưa chín!..."). Cậu bé tiếp tục ngâm: "Người lái máy kéo rất hồi hộp, vì hôm nay lần đầu tiên anh được người ta tin tưởng giao cho thu hoạch vụ mùa". (Người kỹ sư nông nghiệp nói: "Cháu sẽ hồi hộp khi phải thu hoạch lúa sớm hơn thời vụ!"). "Với những hàng ngay ngắn, những chiếc máy gặt đập như bơi trên cánh đồng, không làm rơi vãi hạt lúa nào". ("Tôi muốn nhìn thấy những chiếc máy gặt đập ấy...").

"Trẻ em cần được nhìn thấy chỉ những gì tốt đẹp, - một trong những thầy giáo trong phim nhấn mạnh. - Nghĩa vụ của chúng ta là làm thức tỉnh tình cảm và lý tưởng cao đẹp của trẻ em. Tự chúng sẽ tìm hiểu về những điều xấu". - Nhưng đó là sự mê tín sư phạm! - một cô gái phát biểu với giọng bất bình - Không có lứa tuổi nào mà con nít bị xem là quá nhỏ không nên biết sự thật".

Một cảnh quay quan sát mang tính chất hài hước và mỉa mai của đạo diễn Hunggari ("Thế giới là gì?") dĩ nhiên không chỉ liên quan đến công việc giáo dục tại nhà trường. Thế giới hiện ra như thế nào trên màn ảnh truyền hình? Màn ảnh truyền hình phản ánh đến mức độ nào kịch tính và những xung đột trong cuộc sống thực tế? Phải chăng màn ảnh truyền hình quá thường hay khiến chúng ta thấy nó giống như những tranh vẽ trong sách giáo khoa, trong đó mặt trời luôn luôn ở giữa đỉnh đầu, còn mọi người thì không in bóng của mình?

Đã có lần nhà triết học Arixtốt cho rằng, một quốc gia không nên có số công dân đông quá 10 nghìn người. Bởi vì khi tụ tập lại cùng nhau họ sẽ không thể thảo luận được các công việc quốc gia: những người ngồi ở hàng cuối cùng sẽ không nghe thấy người đang phát biểu, không có cơ hội đứng trên diễn đàn để nói với tất cả đồng bào của mình và sẽ không tự coi mình là một công dân.

Ngày nay, bên cạnh báo chí và đài phát thanh, truyền hình đã trở thành phương tiện cộng hưởng hằng ngày đối với đời sống của xã hội, trở thành diễn đàn có thể đem lại cho mỗi chúng ta quyền được tham gia thảo luận công khai công việc quốc gia.

Thông qua những hình thức và thể loại truyền hình nào để truyền hình thực hiện những khả năng ấy?

Bộ phim "Những con hải cẩu" của đạo diễn phim tài liệu người Etxtônia M.Xôôxaa đã được quay trên một hòn đảo nơi mà từ bao đời nay cái nghề cổ xưa và nặng nhọc ấy đã nuôi sống và cung cấp quần áo cho cư dân trên đảo này. Với những chiếc thuyền mong manh, những thợ săn hải cẩu đã phải mất nhiều tuần lễ rình bắt con mồi, bị lạnh cóng trên băng, bị chói mắt vì ánh mặt trời.

Thoạt đầu người ta dự định xây dựng bộ phim này thành bộ phim ngắn mang tính chất nghệ thuật - dân tộc học kể về một nghề dũng cảm tồn

tại từ thời các kim tự tháp Ai Cập. Nhưng chẳng bao lâu sau đó đã phải dừng quay phim. Trước mắt nhà làm phim tài liệu ấy đã mở ra những bức tranh đích thực về khai thác biển, không có một chút tính chất lãng mạn băng giá nào cả. Trong những năm gần đây, việc đánh bắt hải cẩu bằng tàu kéo lưới được tiến hành với những phương tiện kỹ thuật đầy đủ nhất - theo tất cả các quy luật viễn chinh tiểu phạt, khi mà chỉ có một phía chịu đựng hy sinh. Giờ đây không thể thực hiện bộ phim ấy theo ý đồ ban đầu. Đơn giản, làm như vậy là không trung thực.

Tình hình diễn biến tiếp theo bắt nguồn từ câu chuyện xảy ra với một chú hải cẩu con. Đạo diễn Xôôxaa đã có dịp nhìn thấy "chú hải cẩu con" này tại một ngôi nhà trên đảo. Trường hợp như vậy ở đây không hiếm: vào mùa xuân luôn luôn có những thợ săn đem "món quà sống" về cho những phụ nữ cô đơn hoặc trẻ em (có thể dùng tay không để bắt những con hải cẩu con ở độ tuổi ấy, vì chúng không biết sợ người).

Đạo diễn đề nghị cho ông mượn chú hải cẩu con ấy trong một tuần lễ. Ngay trong tối hôm ấy, hàng nghìn khán giả truyền hình đã được trông thấy chú hải cẩu con ấy trong một chương trình đại chúng "Thời gian qua ống kính phóng đại". "Quý vị đang nhìn thấy chú hải cẩu con duy nhất, - đó là lời giải thích của Xôôxaa với khán giả truyền hình, - có thể tin chắc rằng trong năm nay

người ta sẽ không giết chú".

Lời phát biểu ấy đã gây nên một làn sóng những bức thư đầy xúc động gửi đến và mở đầu cho loạt chương trình kể về số phận những con hải cẩu ở biển Bantích. Trong các chương trình ấy có sự tham gia của các thợ săn hải cẩu và những bà vợ của họ, các thầy giáo và các nhà khoa học. Các nhà sinh thái học cảnh báo: việc săn bắt hải cẩu cái và hải cẩu con có nguy cơ dẫn đến sự tuyệt chủng loài vật này.

Những trích đoạn về cuộc tranh luận trên truyền hình đã trở thành một phần trong bộ phim này. Chính đạo diễn đã gợi ý phần kết thúc của bộ phim này, bắt nguồn từ cuộc sống. Sau khi tìm thấy ở hiên nhà mình một "chú hải cẩu bị bỏ rơi", hai phụ nữ cao tuổi đã quyết định đưa nó vào nhà làm thành viên trong gia đình. Đoạn quay phim công khai đã thay thế đoạn quay phim kín đáo. Chúng ta thấy các bà mẹ nuôi chăm sóc chú hải cẩu như thế nào - họ dùng chai có núm vú cho chú uống sữa, tắm cho chú trong buồng tắm. Và mấy tháng sau, khi đã đến giờ phút chia tay - chú hải cẩu này không sống nổi trong cái bể nước bé nhỏ do các tay lái máy kéo đào - chúng ta được chứng kiến cuộc giã biệt đầy kịch tính.

Sự kiện nhận chú hải cẩu con "làm con nuôi" đã mang một ý nghĩa biểu tượng ngụ ngôn.

Cuộc tranh luận trên truyền hình và bộ phim ấy đã không trôi qua một cách vô bổ. Người ta

đã ủng hộ đề nghị của đài truyền hình về việc đưa hải cẩu vào Sách Đỏ. Sau đó một năm đã có lệnh cấm săn bắt loài vật này trên biển Bantích.

Tất nhiên, các chương trình truyền hình, nhất là các bộ phim tự chúng không thể giải quyết được vấn đề được đề cập (nếu không thì chúng ta đã có thể giải quyết dễ dàng những xung đột nảy sinh bằng các chương trình truyền hình và điện ảnh!). Nhưng những chương trình truyền hình và những bộ phim có thể thu hút công luận vào hiện tượng gây lo ngại. Chúng có khả năng buộc các cơ quan và các tổ chức có quyền lực để thay đổi tình hình, thực hiện những công việc không thể trì hoãn. Sau hết, chúng có thể đưa những "tiềm lực trí tuệ" của đông đảo khán giả tham gia vào quá trình phân xử trên truyền hình.

"Các em quan niệm như thế nào về cuộc sống ở thành phố?" - đó là câu hỏi của nhà báo ở đài truyền hình Kirốp Iu.Apđêép đưa ra cho các em nữ sinh lớp 10 của một trường làng có nguyện vọng sống ở thành phố (bộ phim truyền hình có nhan đề "Những cô dâu thôn quê"). Họ cho rằng câu hỏi ấy thật ngây thơ. Ở thành phố có thể đến nhà hát, đi trượt băng, chỉ riêng các bộ môn thể thao cũng đã có bao nhiêu rồi! Ở thành phố chắc chắn không bị buồn chán phải đi tìm các bạn cùng trang lứa (không như chốn làng quê của họ, nơi mà lứa tuổi trung bình của phụ nữ đã gần 50 tuổi).

Một năm trôi qua. Nhà báo ấy lại tìm gặp những cô gái đã từng trò chuyện với mình. Họ lại đứng trước ống kính camera. Liệu các cô nữ sinh ấy có thực hiện được điều mơ ước của mình hay không, khi họ đi đến thành phố? "Ở đây quá buồn tẻ", - một cô gái trong số đó than thở. "Ở thành phố ư?! - nhà báo tỏ vẻ ngạc nhiên. "Không phải ở thành phố đâu, mà là ở ký túc xá". Hóa ra, nhu cầu của những nữ nhân vật ấy không vươn ra ngoài phạm vi phòng chiếu phim và máy thu hình. "Các em có mặt ở nhà hát lần cuối cùng là bao giờ vậy?" - "Em không nhớ, đã rất lâu rồi..." - "Còn vào những ngày nghỉ thì sao?" - "Vào những ngày nghỉ ư? Chúng em về quê" . - "Về nhà là thế nào?! Các em đang sống ở thành phố kia mà?" - "Dẫu sao thì nhà mình vẫn là nơi mình sinh ra. Chúng em về để cắt cỏ... mùa hè rất thích về đấy. Dù sao cũng thích hơn ở thành phố".

Ngày nay con người dễ dàng đến thành phố đã làm nảy sinh ảo tưởng cho rằng, dường như con người cũng dễ dàng hòa nhập vào thành phố như thế. Trong khi đó, quá trình định hướng lại về mặt tâm lý đã diễn ra kèm theo những xung đột mang kịch tính và bao trùm lên không chỉ một thế hệ. Làm sao có thể tháo gỡ ra được trong mớ bòng bong ấy của những vấn đề nếu không có sự tham gia của nhiều chuyên gia, trong đó kể cả các nhà kinh tế học, các nhà xã hội học và tâm lý học?

Một năm qua đi giữa hai cuộc trò chuyện với những cô dâu thôn quê trong bộ phim truyền hình của Đài truyền hình Kirốp chỉ chiếm có vài phút. Nhưng phải chăng truyền hình không đủ năng lực cho khán giả thấy cũng một năm ấy với suốt chiều dài của nó - mười hai tháng trong cuộc sống thực tế của các cô gái mới ngày hôm qua còn là học sinh? Ví dụ, bằng chứng về khả năng ấy là những chương trình truyền hình với chuyên mục "Bài kiểm tra dành cho người lớn".

Chúng ta hiểu biết bao nhiêu về những đứa con của mình và chúng hiểu biết bao nhiêu về chúng ta? Trong loạt chương trình thứ nhất của chuyên mục này có các cháu học sinh 7 tuổi - mới cách đó chưa lâu còn là các cháu mẫu giáo - đã trở thành các nhân vật được quan sát trong chương trình truyền hình kéo dài một năm. Các nhà báo ở Lêningrát là Igo Satkhen và Xvétlana Vôlôsina đã đề nghị các ông bố, bà mẹ đóng vai những người cùng tham gia và đồng tác giả cuộc thí nghiệm này. Thợ lắp ráp, kỹ sư, chị công nhân trong kho hàng, bác sĩ, nhà sinh vật học đều ngồi ở hàng ghế sau những chiếc bàn học sinh mà buổi sáng con cái của họ đã ngồi. Thay cho tấm bản tin lớn là màn ảnh. Các cháu nhỏ trả lời câu hỏi của những người xây dựng loạt chương trình này. Từ chương trình này đến chương trình khác, chúng ta thấy rõ các cháu bé ấy thật khác nhau, và chúng có những suy nghĩ

người lớn như thế nào! Những phụ huynh của các cháu ấy thật không giống nhau và đôi khi ở họ còn nhiều tính trẻ con như thế nào!... Trong chương trình kết thúc, người ta thấy lặp lại cảnh tượng mở đầu loạt chương trình này: các cháu được dẫn đến thước đo chiều cao - chúng đã lớn lên bao nhiêu sau một năm? Tất nhiên, một năm trong đời đứa bé hoặc một năm trong đời người lớn là những khoảng thời gian chắc gì đã so sánh với nhau được. Vậy mà sau một năm ấy, những phụ huynh của các cháu cũng "đã lớn lên" - không chỉ những người tham gia cuộc thử nghiệm, mà cả những người chứng kiến cuộc thử nghiệm ấy.

Màn ảnh truyền hình trong gia đình dạy chúng ta về những quan sát lâu dài đối với cùng một tập thể sản xuất hoặc cùng một lớp học. Chung cư của nhà máy, công trường, quầy bán của một cửa hàng nông thôn - đó là nguồn cốt truyện, nguồn tính cách và những xung đột không cạn kiệt! Những đối tượng của những chuyến biệt phái ngẫu nhiên của các nhà báo ngày càng biến thành những đặc điểm hoạt động thường xuyên, còn những mối quan tâm trăn trở của các nhân vật ngày càng trở thành những quan tâm trăn trở của chính chúng ta.

Nhận xét tinh tường: "Trong phim người ta trò chuyện với nhau, còn trên truyền hình người ta trò chuyện với chúng ta" nhận xét đó của các em nhỏ, ngày nay có thể được bổ sung thêm một

chi tiết không kém phần quan trọng: bản thân chúng ta ngày càng trở thành những nhân vật trên truyền hình. Các màn ảnh truyền hình trong gia đình cho phép chúng ta giao tiếp với nhau, tạo điều kiện để có thể nhìn sâu vào hiện tượng được thảo luận, đứng trên các góc độ khác nhau về phương diện nghề nghiệp và cuộc sống - bằng con mắt của người kỹ sư và bà nội trợ, của anh công nhân và ông bộ trưởng.

*Từ tình huống giao tiếp trước ống kính camera - **tiến đến đối thoại giữa màn ảnh và khán giả truyền hình, tiến đến sự tác động qua lại giữa các thể loại đang tự khẳng định mình trên màn ảnh**. Chắc chắn rằng ngày nay không có một hình thức sáng tạo nào bằng lời lại tự khẳng định mình một cách hết sức nhanh chóng như hình thức **đối thoại trên truyền hình, trong đó nhiều khi không cảm nhận được ranh giới giữa giao tiếp sống động và phiên bản màn ảnh của sự giao tiếp ấy**.*

KINH NGHIỆM VỀ NHỮNG QUY TẮC ĐẠO ĐỨC

NHỮNG NGUYÊN TẮC ĐẠO ĐỨC CỦA BÁO CHÍ TRUYỀN HÌNH

Ý thức trách nhiệm trước xã hội
Ý thức trách nhiệm trước khán giả
Thông tin trên truyền hình
Tính xác thực
Báo chí nghiên cứu
Ý thức trách nhiệm trước nhân vật
Ý thức trách nhiệm trước bản thân

Tự do thông tin - quyền cơ bản của con người và là tiêu chí của tất cả các quyền tự do.
Trích nghị quyết của Đại hội đồng LHQ

Ý THỨC TRÁCH NHIỆM TRƯỚC XÃ HỘI

Mỗi công dân đều có quyền tự do bày tỏ suy nghĩ. Quyền này được áp dụng cho các nhóm công dân và cho mọi thành phần thiểu số - các nhóm thiểu số dân tộc, tôn giáo, học vấn và các nhóm thiểu số khác. Trong những trường hợp như vậy, đối với truyền hình thì xã hội công dân là chủ thể truyền hình.

Xã hội có quyền được biết đầy đủ thông tin về chính mình. Điều này bao gồm hiểu biết về những ý kiến đa dạng tạo thành lĩnh vực ý thức quần chúng. Vì lợi ích của đa số, tiếng nói của thiểu số phải được lắng nghe. Đối với truyền hình, thì xã hội công dân chính là khách thể truyền hình.

Sứ mạng xã hội của truyền hình là đảm bảo sự chung sống của cả hai quyền ấy (tự biểu thị công dân và nhu cầu xã hội về thông tin).

Không có sự thật nào nguy hiểm hơn những hậu quả bắt nguồn từ sự không biết rõ sự thật hoặc - điều này còn tồi tệ hơn - không muốn biết rõ sự thật. Nhà báo truyền hình khai thác thông

tin và đưa thông tin đến khán giả truyền hình, bất chấp mọi trở ngại và mọi mưu đồ cản trở việc loan truyền thông tin ấy.

Tự do báo chí - đó là tự do nêu lên những vấn đề, thảo luận những mâu thuẫn xã hội gay gắt nhất, phê phán những hành động đe dọa đến những lợi ích xã hội, hoặc lạm dụng quyền lực.

> Các quyền của nhà báo đã được ghi trong Đạo luật của Liên bang Nga về các phương tiện thông tin đại chúng (điều 47). Cũng theo Đạo luật ấy, tự do thông tin đại chúng không thể được sử dụng để kêu gọi cướp chính quyền, dùng vũ lực thay đổi chế độ hợp hiến và sự toàn vẹn quốc gia, khơi dậy tư tưởng không dung chấp hoặc thù hận dân tộc, giai cấp, xã hội, tôn giáo, tuyên truyền chiến tranh (điều 3).

Giữa quyền của công chúng được biết và nghĩa vụ của nhà báo phải thông báo và chỉ rõ tình huống nảy sinh phải lựa chọn, có nghĩa là cần thiết phải đưa ra các quyết định về đạo đức, luân lý, xã hội.

Nói cách khác, ở đâu có tự do lựa chọn thì ở đó tồn tại ý thức trách nhiệm về các quyết định của mình. Đối với nhà báo truyền hình, điều đó có nghĩa là ý thức trách nhiệm trước:

- Toàn xã hội;
- Quần chúng khán giả;
- Những nhân vật trong các chương trình truyền hình và trong các bộ phim;

• Đội ngũ các nhà báo mà anh ta là đại diện;
• Hãng truyền hình mà nhân danh hãng này anh ta nói với khán giả;
• Bản thân mình.

Thái độ đối với các nhóm thiểu số

Chế độ dân chủ đảm bảo quyền lực của đa số với điều kiện tôn trọng quyền của các nhóm thiểu số.

Sự tôn trọng quyền của mọi công dân và phát biểu quan điểm buộc truyền hình phải phản ánh, qua các chương trình của mình, một dải tần các ý kiến xã hội đa dạng đến mức tối đa.

Nhà báo không được phép quên rằng, khán giả không chỉ gồm những người chia sẻ các quan điểm và những nguyên tắc đạo đức của nhà báo ấy, mà họ là tổng thể những yêu cầu và lợi ích của công chúng, những quyền của họ về các phương tiện thông tin điện tử là có cơ sở, không kém các quyền của nhà báo. Đồng thời, mỗi nhóm thiểu số lại dễ tổn thương đối với những sự phê phán vô căn cứ nhằm vào họ, cũng như đơn giản đối với sự chú ý không đầy đủ của các phương tiện thông tin đại chúng. Tính chất dễ tổn thương ấy *buộc nhà báo truyền hình phải hết sức nhạy cảm* khi nhắc đến những dấu hiệu về chủng tộc, màu da, lứa tuổi và những đặc điểm khác của các nhóm thiểu số riêng lẻ, cũng như trong mỗi bài phát

biểu có thể nghi ngờ đã bộc lộ thái độ không đáng tán đồng hoặc một nội dung tiêu cực.

> Đạo luật của Liên bang Nga về các phương tiện thông tin đại chúng nghiêm cấm sử dụng quyền của nhà báo phổ biến thông tin nhằm mục đích bôi nhọ công dân hoặc những nhóm công dân riêng rẽ hoàn toàn chỉ căn cứ theo nguyên tắc giới tính, lứa tuổi, chủng tộc, hoặc thành phần dân tộc, ngôn ngữ, thái độ đối với tôn giáo, nghề nghiệp, nơi cư trú và công việc, cũng như liên quan đến những quan điểm chính trị của họ (điều 51). Điều này lại càng liên quan đến những người không tự bảo vệ được mình (những người tàn tật, dân tị nạn và những người khác).

Những ý kiến phát biểu và những cốt truyện đụng chạm (hoặc gây ra ấn tượng như vậy) đến những quan niệm dân tộc, tôn giáo, tuổi tác, đều bị coi là hình thức phân biệt đối xử, thậm chí nếu các tác giả của những lời phát biểu ấy và những cốt truyện ấy hoàn toàn không có ý đồ như vậy.

Khi nhà báo tự thấy bản thân có bổn phận phải chỉ rõ "sự thật và chỉ sự thật", *nhưng lại không hiểu rằng các nhóm và các thiểu số khác nhau lại có những quan niệm hết sức khác nhau về sự thật, thì hiệu quả của một chương trình phát sóng nhiều khi lại trái ngược với chủ ý.* Đó là lý do tại sao nhà làm phim tài liệu chuyên nghiệp, khi xử lý các sự việc và các suy xét của

nhân vật trong phóng sự và các bài phỏng vấn, thì luôn luôn phải đối chiếu ý nghĩa của thông tin thu thập được với tác động của nó đối với khán giả, và phải hiểu rằng đối với một số người tác động ấy có thể mang tính chất tiêu cực. Những lời viện cớ rằng sự cảm thụ "không thích đáng" chỉ đặc trưng cho nhóm dân chúng riêng lẻ hoặc cá nhân riêng lẻ, - những lời biện bạch như vậy không thể biện minh được, bởi vì những nhóm "riêng lẻ" ấy là những khán giả có số lượng hàng triệu người.

Truyền hình và văn hóa

Truyền hình tạo định hướng cho khán giả trong thế giới chung quanh, không chỉ cung cấp thông tin cho khán giả, mà còn đưa khán giả tiếp cận với những thành tựu nghệ thuật và đạo đức của loài người.

Xét về bản chất văn hóa có hai mặt. Văn hóa có khả năng đưa con người vươn lên đến những giá trị tinh thần cao nhất. Nhưng nó cũng có khả năng đẩy con người xuống thấp ngang tầm những nhu cầu sơ đẳng, khi ấy người ta thường quen nói về văn hóa quần chúng. Truyền hình thương mại, được phó mặc cho thế lực tự phát của thị trường, qua đó nhắm vào thị hiếu trung bình của công chúng, thì thuộc vào loại hình thứ hai. Trong những trường hợp này, văn hóa đích thực trở thành tài sản của thiểu số, nếu không

phải là của một thiểu số nhỏ nhất trong các thiểu số! Chính sách truyền hình quốc gia - đó là sự kết hợp giữa thị hiếu của đại bộ phận công chúng và một nền văn hóa cao có sứ mạng phát triển những thị hiếu ấy. Một chính sách truyền hình như vậy tạo cho khán giả cơ hội tự phát triển về tinh thần và về thẩm mỹ.

Dựa trên vai trò truyền thông của nghệ thuật, truyền hình liên kết xã hội lại. Những tác phẩm vĩ đại và những tác giả vĩ đại không thuộc về từng nước, mà thuộc về nhân loại, không phụ thuộc vào thành phần dân tộc của họ. Trong ý nghĩa đó, văn hóa hòa giải mọi người và các dân tộc, giúp cho sự hiểu biết lẫn nhau (khác với tình trạng nửa văn hóa hoặc không có văn hóa).

Chính sự tham gia vào những hoạt động trên màn ảnh như vậy đồng nghĩa với sự công nhận cao nhất của xã hội.

Văn hóa truyền hình

Nếu những người làm công tác truyền hình thiếu trình độ nghề nghiệp thì đó là thiếu sót nhỏ hơn nhiều so với tình trạng họ thiếu văn hóa nói chung.

Truyền hình không chỉ có tác dụng giáo dục, mà nó còn tác động đến công chúng bằng ngôn ngữ của lời nói hàng ngày vang lên trên màn ảnh, bằng sự ứng xử trên màn ảnh của người dẫn chương trình và những người tham gia các

chương trình truyền hình, bằng sự góp mặt trong chương trình truyền hình của những người đại diện cho những quan niệm của chúng ta về tính trí tuệ đích thực. Bằng cách giúp mọi người đi vào không gian của tinh thần, truyền hình trở thành người trung gian nghệ thuật, làm hình thành nên - một cách có ý thức hoặc vô thức - văn hóa của xã hội.

Vai trò ấy cho phép nói đến sứ mạng tinh thần của bản thân truyền hình.

Sứ mạng đạo đức ấy quyết định trước không chỉ *mức độ của thái độ dung chấp* đối với những lợi ích và quan điểm đa dạng của khán giả, mà còn quyết định trước cả *mức độ của thái độ dung chấp* đối với những biểu thị của sự tầm thường, đối với sự thiếu vắng thị hiếu, sự tàn nhẫn, thói trơ trẽn và sự tầm thường. Sứ mạng ấy không cho phép thay thế những lý tưởng và lợi ích xã hội đích thực bằng tâm trạng nhất thời của công chúng ("công chúng - kẻ ngu ngốc, còn nhân dân thì tài giỏi"). Nhân tố tạo ra chính sách truyền hình không phải là sự lựa chọn ưu tiên cá nhân của những người làm truyền hình và chịu trách nhiệm về những chương trình truyền hình riêng lẻ, mà là truyền thống văn hóa dân tộc và văn hóa thế giới với những quan niệm của văn hóa ấy về nghĩa vụ đạo đức.

Những người chống lại nhận thức ấy - họ xem nó là sự tự mãn và điều không tưởng - thì khẳng

định rằng sự tầm thường, sự tàn nhẫn và thói trơ trẽn đều là những mặt không thể tách rời trong đời sống chúng ta. Nếu lảng tránh những khía cạnh ấy, thì truyền hình đã phản lại bản chất của mình, xuyên tạc bức tranh về xã hội hiện thực. Nói cách khác, xã hội như thế nào thì truyền hình như thế.

Khó mà bác bỏ tính chất xác đáng của công thức ấy, nếu chúng ta coi những phương tiện thông tin điện tử trước hết là phương tiện thông tin đại chúng. *Nhưng bản chất của truyền hình không chỉ giới hạn ở vai trò thông tin. Bản chất ấy còn đáp ứng chính bản chất của giao tiếp con người mà ý nghĩa tối thượng của sự giao tiếp ấy là tình đoàn kết tinh thần.* Chính vì vậy, có một công thức khác cũng không kém phần xác đáng: truyền hình như thế nào thì xã hội như thế.

TRÁCH NHIỆM TRƯỚC KHÁN GIẢ

Lịch bố trí chương trình và những bản thông báo

Chính sách chương trình được thực hiện qua lịch phân bố các chương trình hay còn gọi là lưới lọc truyền hình.

Lưới lọc truyền hình điều chỉnh các kênh truyền hình cho phù hợp với các yêu cầu xã hội - từ những chương trình "dành cho mọi người" (các

chương trình giải trí và thông tin) cho đến các chuyên mục dành cho các nhóm thiểu số. Lịch chương trình hàng tuần liên kết, trong một không gian truyền hình thống nhất, khán giả truyền hình có mối quan tâm chung và phân nhỏ những sự quan tâm (tùy sở thích) - sao cho những nhóm công chúng truyền hình có thị hiếu đối cực có mặt ở trong một phạm vi xung đột ít nhất trên truyền hình.

Tiêu chí về tính hợp lý của tài liệu tùy thuộc vào câu trả lời câu hỏi: ***cho ai?*** Thông tin mà một số khán giả cho là đáng phẫn nộ thì những người khác lại tiếp thu như là một thông tin để suy nghĩ, còn loại người thứ ba thì lại xem đó là kim chỉ nam cho hành động.

Việc giải quyết những mâu thuẫn loại đó (trong lĩnh vực xuất bản, việc này được thực hiện bằng chính sách số lượng phát hành) được giải quyết bằng sự phân bổ thời lượng phát sóng trong ngày, trong tuần, trong tháng và trong mùa. Sự lựa chọn thời lượng một cách tối ưu được quyết định bởi nội dung chương trình truyền hình (*đề tài*), bởi tính chất thể hiện đề tài ấy trên màn ảnh (*thể loại*), cũng như những đặc điểm của đối tượng xem (*thành phần và quy mô công chúng khán giả*). Những loại hình quy định nằm ngoài văn cảnh trên màn ảnh thì không có ý nghĩa (*"điều cho phép làm - điều không cho phép làm"*). Ví dụ, những chương

trình có chứa đựng những tình tiết bạo lực, tình dục hoặc ngôn ngữ thô tục (nếu không thể thiếu những yếu tố ấy) là những chương trình chống chỉ định đối với đông đảo khán giả.

Đạo luật của Liên bang Nga về các phương tiện thông tin đại chúng, chẳng hạn, đã quy định việc trình chiếu các chương trình có tính chất tình dục vào khoảng thời gian từ 23 giờ đến 4 giờ sáng theo giờ địa phương.

Đồng thời, chương trình được trình chiếu "vào giờ cao điểm" được xem là chương trình gây xcăngdan thì sẽ là một chương trình không được để ý tới sau nửa đêm.

Theo thỏa thuận giữa các miền ở Đức thì những chương trình liên quan đến "sự rủi ro đạo đức" đối với trẻ em phải được ghi chú đặc biệt hoặc được phát từ 23 giờ đêm đến 6 giờ sáng. Những bộ phim không nhằm phục vụ trẻ em dưới 16 tuổi thì không thể được trình chiếu trước 22 giờ đêm, còn những bộ phim được phép chiếu cho các đối tượng trên 18 tuổi thì được trình chiếu trước 23 giờ đêm.

Văn hóa ứng xử với khán giả được thể hiện qua những bản thông báo về các chương trình sắp tới. Chúng không những thông báo với khán giả về những chủ đề dự định phát sóng, mà còn cảnh báo về mức độ cởi mở của cuộc đàm thoại dự định được phát và những yếu tố có thể gây bối rối cho một số khán giả.

Những ý kiến tư vấn của chuyên gia

Việc sàng lọc có căn cứ khoa học các chương trình phát sóng đòi hỏi phải có sự giúp sức của các nhà xã hội học. Họ gợi ý về thời gian thuận tiện nhất trong ngày và trong tuần để phát các chương trình dành cho những đối tượng khán giả được xác định. Khi có sự thay đổi thời gian phát sóng thì những chuyên mục mới, dự định chiếm chỗ của các chuyên mục trước, thông thường vẫn tuân theo thời khóa biểu cũ, thời lượng cũ và cũng hướng vào loại đối tượng khán giả như trước đó.

Các nhà tâm lý học cũng giữ một vai trò quan trọng. Hoạt động của các nhà tâm lý học tạo điều kiện lưu ý đến những đặc điểm tiếp thu của cá nhân và xác định, chẳng hạn, những giới hạn được phép thông tin "rộng rãi". Quá giới hạn ấy thì mức độ cảm nhận giảm xuống và xuất hiện nhu cầu cần đến những yếu tố kích thích ngày càng mạnh hơn (hội chứng trạng thái bị gây mê). Những khuyến cáo tâm lý học chỉ rõ thời gian và thời lượng trình chiếu những cảnh "phi nhân đạo" (tra tấn, xác các nạn nhân, thái độ tàn nhẫn đối với các con vật), mức độ cho phép lặp lại những cảnh như vậy và nói chung có được phép chiếu những cảnh như vậy không.

Điều đòi hỏi đặc biệt thận trọng là những

chương trình giải trí và phim tài liệu dành cho trẻ em, trong đó những cảnh bạo lực được thực hiện bởi những nhân vật "đáng yêu", đều chứa đựng một sự tán đồng ngầm và có thể được tiếp thu như là những mô hình để bắt chước.

Bên cạnh đó, những khuyến cáo tâm lý học cũng chứa đựng sự nghiêm cấm trình chiếu những hành động hoặc cảnh tượng có thể gây tổn thương, cho dù sự tác động ấy biểu hiện hoàn toàn không phải tức thì (ví dụ, đó là những buổi thôi miên mà ảnh hưởng của những cảnh đó lên tiềm thức khán giả truyền hình thì không thể lường trước được). Những sự nghiêm cấm ấy là có lý, không phụ thuộc vào thời gian trong ngày hoặc quy mô khán giả.

Tuân thủ lịch phát sóng

Văn hóa truyền hình còn bao hàm cả văn hóa thực hiện việc lựa lọc thời gian phát sóng. Việc tuân thủ lịch thời gian phát sóng đòi hỏi có một sự nghiêm ngặt không kém việc tuân thủ lịch thời gian khởi hành của các đoàn tàu. Khác với nhà hát - việc bãi bỏ trình diễn một vở kịch được coi là sự kiện đặc biệt - số lượng "những người bị thiệt hại" vì truyền hình được tính bằng con số hàng chục triệu người - đó là số công chúng khán giả gồm dân số toàn bộ một nước. Đó là lý do tại sao mọi sự vi phạm lịch phát sóng các chương trình đã được thông báo - nếu

sự vi phạm ấy không vì những lý do đặc biệt - ấy là chưa nói đến việc bãi bỏ thay thế, phải được xem là một tai họa.

THÔNG TIN TRÊN TRUYỀN HÌNH

Bộ quy tắc ứng xử được khuyến cáo - đó là sự trình bày những nguyên tắc đạo đức mà các nhà báo dựa vào đó để hành động. Đối với thông tin, thì những nghĩa vụ ban đầu ấy là độ xác thực của mỗi thông tin, tính chất đầy đủ của những sự việc được giới thiệu và tính chất không định kiến của lập trường người làm phim tài liệu.

TÍNH XÁC THỰC

Viện dẫn nguồn tin gốc

Tính chất nhanh chóng của thông tin truyền hình là ưu điểm được mọi người thừa nhận. Ưu điểm này sẽ không còn giá trị nếu không đảm bảo tính xác thực của từng thông tin.

Sự tin tưởng vào một sự việc hoặc một ý kiến bắt nguồn từ sự tin tưởng vào nguồn thông tin - khán giả muốn biết xem thông tin nhận được từ đâu và ý kiến được trình bày là của ai. Khi nhà báo không chỉ rõ tác giả của ý kiến được viện dẫn thì công chúng có cảm tưởng rằng ý kiến đó là của chính nhà báo.

Trong những chương trình tin tức nhất thiết phải chỉ rõ nguồn tin.

Căn cứ vào uy tín của nguồn tin, khán giả sẽ suy xét về giá trị của thông tin. Đến lượt mình, điều đó tạo nên uy tín của chương trình tin tức. Những hãng truyền hình lớn cố gắng cử càng nhanh càng tốt - các phóng viên của mình đến nơi xảy ra (hoặc sắp xảy ra) các sự kiện, để tin chắc vào độ xác thực của những thông tin thu thập được. Nếu tại nơi xảy ra sự kiện không có phóng viên của mình hoặc phóng viên ấy không có những dữ liệu đã được kiểm tra thì cần có sự khẳng định - căn cứ theo cách làm của ngành truyền hình trên thế giới - ít nhất của từ hai nguồn.

Tính xác thực của thông tin được dẫn ra (đặc biệt là đối với các con số và các dữ kiện: số lượng người tham gia những hành động trái pháp luật, quy mô thiệt hại, v.v.,) sẽ tăng lên tùy thuộc vào mức độ thẩm quyền của các nhân vật đưa ra ý kiến phát biểu hoặc được trích dẫn.

Tính chất khách quan cao nhất được đảm bảo nhờ số lượng lớn các nguồn tin được dẫn.

Mặc dù có nhiều sự viện dẫn nguồn tin gây khó khăn cho việc tiếp thu tài liệu, nhưng trong nhiều trường hợp không thể xem nhẹ chúng. Ví dụ, khi lời khẳng định được dẫn ra lại gây tranh cãi hoặc khi nguồn tin đồng thời cũng là một phần của chính thông tin ("Tổng thống đã tuyên bố rằng...").

Trong cuộc đối thoại về một chủ đề nhạy bén thì nhà báo tiến hành cuộc phỏng vấn, để tránh những sự không rõ ràng, tốt hơn nên nhắc lại câu trả lời cuối cùng của người đối thoại trước khi đưa ra câu trả lời tiếp theo ("Vậy là, ngài khẳng định rằng..."). Làm như vậy sẽ cho phép một lần nữa kiểm tra độ xác thực của thông tin được công bố.

Các nhà báo chuyên nghiệp phải luôn luôn sẵn sàng đón nhận phản ứng của những khán giả có thái độ hoài nghi, và tránh đưa ra những lời phát biểu kiểu "người ta mong đợi rằng...", "như đã biết....", "nghe nói rằng..." (Ai mong đợi? Ai đã biết? Ai nói?).

Cần phải thông báo trên màn ảnh, nếu trước thời điểm quay nội dung câu chuyện về một sự kiện nào đó đã quá một ngày kể từ khi xảy ra sự việc hoặc cũng từng ấy thời gian qua đi kể từ khi quay cảnh sự kiện đến thời điểm phát sóng.

Trường hợp nếu một cấp nào đó hoặc một cơ quan nào đó đưa ra lệnh cấm - không được pháp luật quy định - thông tin về hoạt động của mình, hoặc là tài liệu bị kiểm duyệt dưới những hình thức khác, thì nhà báo có quyền công bố vụ việc ấy trong khuôn khổ chương trình của mình.

Kiểm tra

Phương châm của lĩnh vực phim tài liệu là: hãy kiểm tra tất cả, hãy kiểm tra hai lần, ngay

cả nếu thông tin ấy do mẹ của ta cung cấp. Nhất thiết phải kiểm tra kỹ các sự việc, kể cả kiểm tra những người được xem là nhân chứng, trước khi công bố những sự việc ấy. Nhà báo đưa tin chỉ dựa vào những dữ liệu mà khi cần nhà báo ấy có thể chứng minh được, và nhà báo ấy phấn đấu trình bày tài liệu sao cho ngay cả khi bị quy tội đưa tin sai thì nhà báo vẫn có thể khẳng định mình đúng về phương diện pháp lý.

Những nội dung được phát lại hoặc được ghi từ trước khi phát sóng, cũng cần được kiểm tra thêm, để tin chắc rằng những thông tin ấy vẫn duy trì được tính thời sự trong điều kiện đã có những bối cảnh thay đổi.

Hậu tác động xã hội

Một thông tin chuyên nghiệp chứa đựng tất cả các sự việc cần thiết để hiểu được tình huống được mô tả. Nhưng thông tin ấy cũng loại bỏ thông tin phụ có thể gây ra những hậu quả xã hội tiêu cực (ví dụ, thông tin về những sự xáo trộn xã hội sắp diễn ra, kèm theo việc chỉ rõ địa điểm và thời gian xảy ra). Trong trường hợp ngược lại, nhà báo có nguy cơ trở thành người đưa tin không bằng trở thành kẻ xúi giục, thực hiện vai trò cái loa của những kẻ khởi xướng những hành động trái pháp luật, còn lời dự báo được đưa ra sẽ trở thành hiện thực chính là nhờ có sự loan báo rộng rãi. Một

thông tin vô hại về giá đường tăng lên ở một khu vực nào đó có thể buộc hàng trăm nghìn người hoảng hốt dự trữ đường, sau đó giá đường ở khắp nơi sẽ tăng lên.

Khái niệm về thông tin không mong muốn không gây ra sự hoài nghi về tính công khai và về quyền tự do ngôn luận. Đây là vấn đề về những mâu thuẫn thực tế, khi mà người làm phim tài liệu bị rơi vào tình huống phải có sự lựa chọn về đạo đức. Mặc dù không có chân lý nào nguy hiểm hơn là những hậu quả bắt nguồn từ sự không hiểu biết chân lý ấy, nhưng thông tin có tính chất trích đoạn được rút ra khỏi văn cảnh của sự kiện đang diễn ra và được công bố mà không tính đến trình độ của ý thức quần chúng, thì có thể gây ra phản ứng xã hội hoàn toàn không so sánh được với ý nghĩa xã hội của thông tin ấy. Chẳng hạn, trong tình hình có khủng hoảng kinh tế thì thông tin về cuộc bãi công tại một thị trấn mỏ nào đó, do những nguyên nhân hoàn toàn có tính chất địa phương, lại có thể dẫn đến những cuộc bãi công ở những khu vực khác, đặc biệt là nếu không nhắc đến nguyên nhân gây ra cuộc bãi công ở địa phương ấy.

Trách nhiệm xã hội của nhà báo buộc họ phải xét đến tất cả mọi hệ quả có thể có của việc công bố thông tin mà lẽ ra nên hoãn đưa ra, hoặc ngược lại, việc bưng bít những sự việc đòi hỏi phải có sự lưu tâm tức thì của xã hội. Nhà

báo chỉ được "giải phóng" khỏi sự lựa chọn đạo đức ấy với hai điều kiện: tồn tại sự kiểm duyệt bên ngoài (về phương diện chính trị cũng như về phương diện kinh tế) và không có sự tự kiểm duyệt về đạo đức.

Nguy cơ về thông tin không đáng mong muốn sẽ tăng lên gấp bội nếu vấn đề liên quan đến những hoạt động quân sự, những thảm họa, những trường hợp bất hạnh, xung đột dân tộc, hành động khủng bố và những vụ xáo trộn xã hội. *Ý thức chừng mực phải tỏ ra nhạy cảm hơn trong trường hợp mô tả những cảnh bạo lực, đưa hình ảnh các xác chết hoặc những nạn nhân trong các vụ phạm tội.*

Tin đồn

Biến thể của thông tin không mong muốn là tin đồn. Không chỉ trong những trường hợp khi tin đồn được người ta xem như là điều gì đó có thật. Truyền hình nhiều khi rơi vào tình huống nước đôi. Khi thông báo tin đồn (nhất là ở chuyên mục thời sự), đài truyền hình đưa những tin đồn ấy đến với lượng khán giả đông đảo, nhưng nếu không nói gì đến những tin đồn ấy thì đài truyền hình có nguy cơ để mất sự tin cậy của một bộ phận khán giả tin rằng việc che giấu thông tin nói lên giá trị đặc biệt của thông tin ấy (nếu người ta che giấu thông tin ấy thì có nghĩa đó là sự thật).

Chiến thuật ứng xử của nhà báo tùy thuộc vào tính chất của tin đồn, mức độ lan truyền của nó, vào nguồn giả định của tin đồn - nguồn tin đồn vô thức hay là có ác ý, - cũng như tùy thuộc vào những hậu quả xã hội của thông tin ấy.

"Không có những tin đồn có lợi cho chúng ta. Chỉ có những tin đồn có hại".

Phương pháp tốt nhất để xua tan tin đồn là để cho các chuyên gia hoặc những nhân vật có thẩm quyền lên tiếng. Tuy nhiên, cần nhớ rằng lời cải chính đưa ra mà không lưu ý đến tâm lý tiếp nhận thì có thể dẫn đến kết quả ngược lại - khán giả không phải lúc nào cũng chăm chú lắng nghe những luận cứ được đưa ra và nhiều khi họ sẵn sàng lý giải những luận cứ ấy theo cách của mình ("không có lửa, sao có khói?"). Trong trường hợp này, việc vô hiệu hóa tin đồn lại trở thành việc loan truyền tin đồn, còn phương tiện thông tin đại chúng thì biến thành phương tiện đưa tin giả đại chúng. *Điều này buộc người ta phải đặc biệt suy tính kỹ lưỡng cách lập luận và giọng điệu cải chính, thời gian kéo dài của sự cải chính và thời điểm phát sóng.*

Những sự việc và những ý kiến

Đặc điểm đã được mọi người thừa nhận của thông tin truyền hình là "nhân cách hóa tin tức". Tuy nhiên, điều đó không có nghĩa là người dẫn chương trình được tự do đưa ra những ý

kiến chủ quan. *Tách biệt rõ ràng các sự việc với các ý kiến trong chương trình tin tức - đó là nguyên tắc bất di bất dịch của nhà báo.*

"Các sự việc thì thiêng liêng, còn lời bình thì tự do", đó là điều răn của các hãng thông tin truyền hình có lòng tự trọng nhất. Việc công nhận giá trị tự thân của sự việc buộc người ta phải đưa ra những thông tin truyền hình không phụ thuộc vào lợi ích của các nhóm xã hội, các đảng phái, nhằm tránh bị quy tội thiên vị, tức là tránh những ý kiến chỉ dẫn về việc phải tiếp thu như thế nào những thông tin ấy. Bản tin truyền hình mang tính chuyên nghiệp không được chứa đựng các ý kiến đánh giá, nhất là khi những ý kiến đánh giá ấy là của cán bộ đài truyền hình (người dẫn chương trình, phóng viên, người tiến hành phỏng vấn).

"Khán giả và thính giả không nên tiếp nhận các quan điểm cá nhân của những người dẫn chương trình và người làm phóng sự khi họ nghe và nhìn các chương trình của Đài BBC, - đó là những câu trong các khuyến cáo với công chúng của tập đoàn truyền thông nổi tiếng, - Báo chí hoạt động tốt sẽ giúp khán thính giả thuộc mọi chính kiến - tạo ra được ý kiến của chính mình". "Các sự việc phải được trình bày sao cho có ấn tượng là làm công việc thông tin chứ không phải đi thuyết phục, - đó là lời cảnh báo trong bộ quy tắc đạo đức của Hãng CBS của Mỹ. Khi nó có liên

quan đến những vấn đề gây tranh cãi thì khán giả không được đoán biết xem người dẫn chương trình ngả về phía nào". "Nhiệm vụ của chúng ta là cung cấp thông tin cho xã hội, chứ không phải cải cách xã hội, - đó là sự khẳng định của Hãng NBC Niuxơ trong bộ quy tắc đạo đức. Các nhà báo không còn là những phóng viên nữa khi họ bắt đầu nghĩ rằng mình là những nhà truyền giáo".

Nhà báo làm việc cho cơ quan thông tin cần tránh những tình huống trong đó anh ta có thể sử dụng cơ hội để phát biểu ý kiến của cá nhân mình về sự kiện được mô tả. Lập trường của nhà báo là thông tin các sự việc một cách có lựa chọn, đầy đủ và có trình tự. (Nếu cần phải biểu thị thái độ của mình, thì tốt hơn nên tách riêng phần này trong chương trình ra khỏi những thông tin khác và coi đó là "phần bình luận của người dẫn chương trình").

Những ý kiến đánh giá về các sự kiện hoặc về các hiện tượng chỉ hợp lý khi nó được tuyên bố từ các chuyên gia, các nhà bình luận hoặc các nhân vật mà uy tín chuyên môn không bị người ta hoài nghi.

Ngôn ngữ

Giá trị tự thân của sự việc đòi hỏi phải sử dụng thứ ngôn ngữ không chứa đựng lối nói hoa mỹ, những từ biểu cảm và lối nói ẩn dụ quá mức. *Thẩm mỹ học của thông tin* - đó là "ngôn

ngữ" *của chính sự kiện, chứ không phải ngôn ngữ của phần giải thích của nhà báo.* Nhất là điều này liên quan đến những sự kiện mà tự nó đã mang kịch tính rồi. Những thông tin về những sự kiện ấy không được mang hình thức và ngôn từ làm cho khán giả thêm lo lắng và bất an.

Trong những trường hợp như vậy, nhiệt độ của sự mô tả, tường thuật phải tỷ lệ nghịch với nhiệt độ của tài liệu.

Phù hợp với thể loại

Thể loại thông tin không cho phép kịch hóa hoặc văn học hóa tài liệu không những về phương diện lời văn, mà còn cả về phương pháp thể hiện trên màn ảnh. "Bức tranh" về sự kiện sẽ càng xác thực hơn, nếu càng có sự phù hợp tối đa với nguyên bản, không điều kiện để người ta quy kết giới truyền hình mang thái độ chủ quan của tác giả. (Hoạt động truyền hình trên thế giới không phải ngẫu nhiên tránh phát các chương trình tin tức có nhạc đệm kèm theo).

Không được để cho khán giả có sự hoài nghi hoặc quan niệm sai lạc về tính chất của những thông tin trên truyền hình, không được có những sự không rõ ràng liên quan đến điều mà khán giả nhìn thấy - dù là băng ghi hình hay là chương trình truyền trực tiếp, tin tức phát lần đầu hay là tin tức được phát lại. Không một

hình thức truyền hình nào - cả trực tiếp, gián tiếp - được phép giới thiệu như là hình thức truyền hình khác (bình luận lại được xem là sự việc được xác định, sự dàn dựng lại được xem là diễn biến thực sự xảy ra) hoặc giúp tạo ra một ấn tượng như thế..Thông tin về loại hình truyền hình - nếu loại hình ấy không rõ ràng - được trình bày dưới hình thức thông báo miệng hoặc bằng lời thuyết minh trên màn ảnh.

Chỉ cần khán giả hoài nghi về tính chất xác thực, dù là của một chi tiết đủ để mất lòng tin đối với tất cả những nội dung khác. Nếu sự không xác thực ấy lặp lại, thì khán giả mất lòng tin vào toàn bộ chương trình.

Dàn dựng

Phương pháp dàn dựng đòi hỏi một sự thận trọng lớn, thậm chí nếu những người tham gia vào cảnh dàn dựng ấy là những nhân vật có thực trong việc "khôi phục lại sự kiện" chỉ được phép thực hiện trong những trường hợp không có tất cả những phương tiện khác làm phim tài liệu.

Bản thân sự tái tạo sự kiện phải được thể hiện trong chương trình phát sóng, để không đẩy người xem vào sự lầm lạc về tính chất những sự việc được mô tả. Trong các chương trình thông tin cần nhắc đến điều này vài lần, hơn nữa nhất thiết làm việc đó ở phần mở đầu và phần cuối của tình tiết.

Đạo đức nghề nghiệp loại trừ việc tập dượt với những nhân vật trong phim tài liệu, sắp xếp dàn dựng trước ống kính những nhân vật tham gia phóng sự hoặc được mời đến trường quay. "Trong lĩnh vực truyền hình, không có điều gì khủng khiếp hơn là cảnh ứng tác được tập dượt kỹ càng, hơn là lời thoại "sống" được học thuộc lòng, hơn là vẻ tự nhiên không tự nhiên do khổ công mới có được", - đó là những câu do nhà phê bình truyền hình xuất sắc V.Xappác viết ra.

Thực tiễn truyền hình trên thế giới không cho phép sử dụng phương pháp dàn dựng trong các chuyên mục tin tức thời sự.

Cả trong lĩnh vực ghi lại các cuộc phỏng vấn thì những yếu tố dàn dựng cũng mang tính chất chống chỉ định. Ví dụ, các yếu tố ấy bao gồm những phản ứng của những người chung quanh đối với lời nói của người đối thoại mà sau này mới được quay và lắp ráp cùng với câu trả lời của người đó, hoặc cảnh quay lại những câu hỏi đã được nói trước đó. Sau khi cuộc phỏng vấn kết thúc, không được phép quay tiếp những câu hỏi mà trước đó nhà báo đã không kịp nghĩ tới, hoặc không được phép quay riêng rẽ nhà báo và người đối thoại, để sau này lồng ghép cả hai hình ảnh ấy khi phát sóng. Nếu người phỏng vấn không có mặt tại nơi ghi lại cuộc phỏng vấn hoặc nơi quay phim thì đừng tạo ra ấn tượng có vẻ như người đó đã có mặt ở đó.

Sửa chữa các sai lầm

Nếu có những sai lầm trong tài liệu (bất kể chúng có liên quan đến những sự việc hay là những suy xét và do các nguyên nhân như quá tin vào nguồn thông tin đáng ngờ, do xem thường khâu kiểm tra toàn diện hoặc do bóp méo ý kiến được trích dẫn) thì cần làm tất cả những gì có thể để khắc phục hậu quả của những sai lầm ấy và tiến hành việc này càng nhanh càng tốt.

Trong những trường hợp như vậy, đài truyền hình phải lập tức đưa ra lời cải chính, đồng thời xin lỗi những cá nhân bị hại. Trong chương trình phát sóng, cần đưa ra lời cải chính trong chính chuyên mục đã xảy ra sai lầm.

Những trường hợp nhà báo không chịu trách nhiệm về các sai phạm đã được liệt kê trong Đạo luật của Liên bang Nga về các phương tiện thông tin đại chúng, tại điều 57 ("Xóa bỏ trách nhiệm").

Sự thừa nhận ngay lập tức và công khai về sai lầm của bản thân *không hạ thấp phẩm giá* của nhà báo và danh tiếng của hãng truyền hình, dĩ nhiên, nếu những sai lầm ấy không trở nên thường xuyên.

Thông tin đầy đủ

Tính chất xác thực của từng sự việc hoặc của từng ý kiến suy xét vẫn chưa đảm bảo tính

khách quan của thông tin, tuy rằng nếu không có tính xác thực ấy thì không thể nói đến tính khách quan được.

Trong chương trình truyền hình, thông tin về sự kiện có thể bỏ sót những sự việc quan trọng đối với việc hiểu rõ tình hình, hoặc là đã có một quan điểm trình bày phiến diện và tạo ra một ấn tượng không chính xác về những nguyên nhân của sự việc diễn ra. Những sự bóp méo ấy không nhất thiết phải là kết quả của ý đồ xấu của nhà báo, mà đó là bằng chứng nói lên nhà báo ấy chưa có trình độ nghiệp vụ.

Điều quan trọng nhất của tính khách quan là trình bày đầy đủ các sự việc và những ý kiến đã được phát biểu (nhất là đối với những chương trình phân tích).

Khán giả truyền hình không cần đến sự thông tin "độc lập". ***Họ chờ đợi một sự thông tin khách quan.*** Các ý kiến có thể mang tính chất độc lập. Không thể đánh giá được những ý kiến ấy nếu không đem so sánh chúng với những ý kiến khác.

Đó là lý do tại sao nhà báo - nếu trong chương trình truyền hình có tính chất phân tích, người ta trình bày quan điểm về một vấn đề nào đó - có bổn phận tạo những điều kiện như thế cho cả phía phản biện đưa ra các luận cứ của mình.

Trong thực tiễn làm phim tài liệu truyền hình phương Tây, điều kiện này đã được luận chứng

trong Học thuyết về những cơ hội đồng đều, cũng như trong Quyền được trả lời.

Vấn đề ở đây là sự cân bằng các quan điểm, không phải là sự cân bằng số học hoặc sự cân bằng thống kê học. Thời lượng phát sóng dành cho những người tham gia thảo luận căn cứ theo vai trò và trọng lượng của họ trong đời sống chính trị, xã hội, khoa học hoặc văn hóa.

Tất nhiên, trong chương trình truyền hình phát sóng một lần không thể giới thiệu được tất cả mọi ý kiến (thậm chí, những ý kiến chủ yếu cũng chỉ được trình bày lướt qua - nói đúng hơn, chỉ được nêu lên, chứ không phải được trình bày). Một sự phân tích nghiêm túc chỉ có thể thực hiện được trong một loạt chương trình phát sóng, với điều kiện là không chỉ những người tham gia thảo luận, mà cả khán giả truyền hình cũng phải biết trước rằng cuộc đàm thoại sẽ được tiếp tục phát sóng.

Khi lựa chọn những người tham gia vào các chuyên mục tranh luận, cần tránh những cá tính nóng nảy, hung hăng và những cá nhân dễ gây xung đột, không biết lắng nghe người đối thoại. Sự thận trọng ấy đặc biệt cần thiết đối với những người mang các quan điểm dân tộc chủ nghĩa - sôvanh hoặc các quan điểm phátxít mới với hệ tư tưởng các bản chất hiếu chiến và không muốn đếm xỉa đến quyền con người, cũng như với phẩm giá của cá nhân.

BÁO CHÍ NGHIÊN CỨU

Trong khi chương trình thời sự, giải đáp các câu hỏi "điều gì đang xảy ra?" và "điều đó xảy ra như thế nào?", thì chương trình chính luận phân tích lại trả lời câu hỏi "tại sao?" và "điều gì có thể xảy ra ngày mai?".

Chỉ đơn thuần ghi nhận các sự việc thì có thể đưa người ta đi đến lầm lạc, nếu khán giả cảm thụ những điều đang xảy ra ở bên ngoài bối cảnh xã hội và ở ngoài văn cảnh những xu hướng đối nghịch. Phân tích những khuynh hướng ấy là đối tượng của báo chí nghiên cứu. Theo ý nghĩa ấy, khía cạnh sự việc của hiện thực chỉ là tư liệu đòi hỏi phải có sự suy ngẫm.

Báo chí chính luận có tác dụng hoàn thiện xã hội thông qua việc nói với xã hội sự thật về chính xã hội. "Nói sự thật - đó là cái gì đó còn lớn hơn là một đòi hỏi thuần túy có tính chất tiêu cực về việc không được nói dối, không xuyên tạc hoặc không soi rọi những sự việc ấy một cách không khách quan, - đó là những lời phát biểu của nhà sử học Anh Pôn Giônxơn viết về truyền hình, -... nhiều khi không dễ dàng phát hiện ra chân lý, chân lý thường bị che khuất, chân lý có lúc tế nhị, không chộp bắt được, có tính chất nguy hiểm, phức tạp và xét cho cùng thì không thể làm rõ được". Tính chất khó khăn không chỉ là ở

chỗ những người đối thoại không phải luôn luôn muốn nói ra chân lý ấy (nhiều khi chính họ cũng không biết rõ nó). Nhiều khi sự thật lại tỏ ra quá tàn nhẫn đối với khán giả truyền hình. Mà khán giả thì cũng không muốn biết sự thật.

Thể loại truyền hình phân tích đòi hỏi nhà báo phải có những phẩm chất đặc biệt. Sự bình tĩnh, khả năng nghiên cứu toàn diện về tình hình, tính cẩn trọng tỉ mỉ trong nghiên cứu tư liệu – đó là những ưu thế của lĩnh vực làm phim tài liệu; chúng còn quý giá hơn là sự bày tỏ cảm xúc và lòng cuồng nhiệt hấp dẫn, ấy là chưa nói đến sự cố gắng dùng mọi thủ đoạn để bảo vệ chính nghĩa của mình ("khi lý lẽ yếu ớt thì hãy cất cao giọng hơn nữa").

Khi giao tiếp với những người tham gia vào chương trình truyền hình, nhà chính luận không tỏ rõ cho khán giả thấy rằng mình nghĩ gì về người đối thoại. Nhà chính luận không phô bày lập trường của mình ra giống như người hầu bàn phô bày những đồ dùng trên bàn ăn. Khi tiến hành phỏng vấn, nhà chính luận không tranh luận với người đối thoại, nhưng có quyền đưa ra bất kỳ những câu hỏi nào, cho dù chúng có gây khó chịu đến mấy đi nữa. Nhà chính luận ấy sẽ không gặp nhân vật bị nghi ngờ có những sự lạm dụng trước khi thu thập đầy đủ bằng chứng, bởi vì họ biết rằng cần phải xác nhận từng bằng chứng. Nhà chính

luận ấy không cho là thừa khi tham khảo với các luật gia có kinh nghiệm trong lúc tiến hành quay phim, cũng như trước khi cho phát sóng chương trình truyền hình hoặc phim truyền hình. Có thể mất vài tháng để nhóm làm phim tài liệu chuẩn bị một phóng sự điều tra.

Thật ra, báo chí phân tích là tổng số những câu hỏi mà nhà làm phim tài liệu có được những câu trả lời trong quá trình làm bộ phim ấy.

Thái độ không thiên vị và chiều sâu của bước tiếp cận là đặc trưng sâu sắc nhất của người không bị cầm tù bởi những khuôn mẫu và không lùi bước trước sự phức tạp của vấn đề được nghiên cứu hoặc của những nguyên nhân làm nảy sinh vấn đề ấy. Theo ý kiến của các nhà chuyên môn, nhiệm vụ ấy không thích hợp với nhà làm phim tài liệu có bản chất hoài nghi và tin rằng không có mục tiêu nào xứng đáng hơn là vạch trần cái ác trên màn ảnh; không thích hợp với những nhà làm phim tài liệu thích vạch trần hơn là phân tích. "Đối với những nhà làm phim kiểu ấy – một chuyên gia kết luận: hãy vứt bỏ những chiếc rìu của các vị đi và hãy sắm lấy cho mình con dao mổ"...

Loại hình báo chí nghiên cứu không dung hợp với trình độ "đao búa".

Người làm phim tài liệu đặc biệt chú ý kỹ đến việc lựa chọn các chuyên gia giám định và kịp thời tìm hiểu lập trường của những người tham

gia vào cuộc đối thoại sắp tới. Trình độ hiểu biết về vấn đề được nghiên cứu giúp người đó đánh giá được trình độ chuyên môn của những người được mời tham gia đối thoại. Một nhà chính luận được chuẩn bị tốt cố gắng nắm biết tất cả những gì mà từng người đối thoại nắm biết trong vấn đề đem ra thảo luận. Trên thực tế, họ còn biết nhiều hơn mỗi người đối thoại, bởi vì sự am hiểu của những khách mời thì có giới hạn, trong những lợi ích của cá nhân họ hoặc những lợi ích của các chính đảng, các cơ quan và các định chế mà họ đại diện.

Ưu thế của nhà chính luận (đồng thời đó cũng là trách nhiệm của người ấy) là vị thế độc lập không lệ thuộc vào những sự thiên vị của bộ ngành và tinh thần sẵn sàng hành động vì lợi ích của khán giả truyền hình. Có thể nói rằng, lợi ích của khán giả là lợi ích của người làm chính luận.

Nghệ thuật của nhà chính luận còn thể hiện qua khả năng trực giác tâm lý của người đó (biết lựa chọn thành phần khách mời, biết xét đến tính cách của họ) và qua khả năng soạn thảo kịch bản của chương trình hành động phi diễn xuất. Một nhà chính luận như thế không chỉ là nhà tổ chức, nhà tâm lý học, nhà soạn kịch bản, mà còn là người đưa ra dự báo, sẵn sàng thấy trước được tác động xã hội của chương trình truyền hình được phát sóng.

"Hêppi-ênđơ" của báo chí phân tích - đó là kết quả tích cực của sự can thiệp. Kịch bản về chương trình truyền hình có chức năng phân tích thì được xây dựng sao cho khán giả có thể độc lập đưa ra những kết luận rút ra từ tổng thể những sự việc và những luận cứ được giới thiệu.

Với ý nghĩa đó, những nỗ lực của nhà báo chính luận kích thích ý thức tự giác của khán giả truyền hình, họ đã bắt đầu hiểu rằng tác động của buổi trình chiếu trên màn ảnh (của các bộ phim và các chương trình truyền hình) được đo lường không phải bằng tốc độ của việc "đưa ra những biện pháp" (bản thân khái niệm "biện pháp" rất mơ hồ), mà còn phụ thuộc vào nhiều điều kiện khách quan, tùy thuộc vào tính chất của vấn đề được nghiên cứu, trình độ am hiểu của công chúng và mức độ quan tâm (hoặc không quan tâm) của những tổ chức có quyền lực thay đổi tình hình. Sau cùng, phụ thuộc và thái độ của chính khán giả truyền hình đối với tình hình hiện hữu, bởi vì những vấn đề được nêu trên màn ảnh không phải là những vấn đề xa lạ, mà là những vấn đề của chính chúng ta.

Giới chính luận truyền hình tìm kiếm những lời giải đáp cho các vấn đề do cuộc sống nêu ra, không chỉ ***cho xã hội****, mà là* ***cùng với xã hội.*** Thể loại chính luận truyền hình là công cụ không chỉ để tác động, mà chủ yếu để có sự tác động lẫn nhau (nói chính xác hơn, để tác động

thông qua sự tác động lẫn nhau).

Khi nội dung của chương trình phát sóng là một tình huống xung đột chứa đựng những hậu quả không mong muốn, thì truyền hình – hơn bất kỳ phương tiện truyền thông nào – có quyền đảm lãnh nhiệm vụ làm chức năng là một ủy ban phối hợp, để cùng với công chúng phân tích những phương án phát triển của tiến trình các sự kiện và chuẩn bị ý thức của xã hội đón nhận những giải pháp không đổ máu nhất và tối ưu.

Bằng cách đó, thông qua việc tác động đến công chúng, tức là tác động đến ý thức của con người, truyền hình cũng có được cơ hội tác động lên tình huống được nghiên cứu. Thay vì những thay đổi đáng mong đợi và cấp bách và phải được người nào đó thực hiện, thì công chúng khán giả thấm nhuần ý thức về sự can dự của mình vào những thay đổi ấy.

Có thể đó là kết quả quan trọng nhất của sự can thiệp.

Ý THỨC TRÁCH NHIỆM TRƯỚC NHÂN VẬT

Sự tôn trọng vô tư đối với phẩm giá và nhân cách của con người sẽ chỉ là một lời tuyên bố trống rỗng nếu sự tôn trọng ấy không hướng vào mỗi người hiện diện trên màn ảnh – người đối thoại, người tham gia vào sự kiện được mô

tả, nhân vật trong phim được thu hút (với sự đồng ý hoặc không có sự đồng ý của nhân vật ấy) vào quá trình thông tin. Điều kiện này thể hiện rõ nhất trong hoạt động của phóng viên làm phóng sự, của những người thực hiện các cuộc phỏng vấn và những người dẫn chương trình thuộc các thể loại đối thoại, trong đó nhà báo tiến hành đối thoại với các nhân vật của mình trên màn ảnh.

Những quy tắc đạo đức và những sách chỉ dẫn đạo đức được xuất bản ở các nước khác nhau, đều chứa đựng không ít những khuyến cáo trùng khớp liên quan đến cách ứng xử của nhà báo trên màn ảnh. Chúng tôi xin dẫn dưới đây những khuyến cáo quan trọng nhất.

Sự thỏa thuận từ trước

Cách ứng xử của người làm phim tài liệu trong cuộc gặp gỡ đầu tiên với những người dự định được mời tham gia chương trình sẽ quyết định xem liệu họ sẽ tự cảm thấy mình là những nạn nhân của truyền hình và là đối tượng của sự thao túng của nhà báo, sẽ bị lôi cuốn vào một cuộc chơi chưa rõ ràng trước ống kính máy quay với những điều kiện mà họ không chờ đợi. Để điều này không xảy ra, cần thông báo trước với người đối thoại những điểm dưới đây:

- Người ấy sẽ được mời tham gia vào chương trình truyền hình (bộ phim) nào;

• Chương trình ấy thuộc thể loại nào và "vai diễn" của người đối thoại ấy là gì;

• Đó sẽ là chương trình phát sóng trực tiếp, quay phim hay là ghi băng hình;

• Cuộc đối thoại ấy sẽ kéo dài khoảng bao lâu;

• Người ấy sẽ đối thoại với nhà báo nào;

• Cuộc gặp gỡ ấy có thể đề cập chủ đề nào hoặc phạm vi những vấn đề dự định sẽ được đề cập.

Cần phải cho người đối thoại hiểu rằng việc tìm hiểu các câu hỏi bị loại trừ, thậm chí nếu người ấy sẽ đòi hỏi việc này. Điều kiện ấy cũng liên quan đến kịch bản và có liên quan đến những người tham gia chương trình, và cả những người tài trợ chương trình. Chỉ có thể tìm hiểu kịch bản nếu có sự đồng ý của ban lãnh đạo hãng truyền hình.

Hãng truyền hình không thể đưa ra cam kết rằng, cuộc phỏng vấn đã được thực hiện sẽ được phát sóng đầy đủ và không bị lắp ráp, và trong một số trường hợp hãng truyền hình không đảm bảo được rằng cuộc phỏng vấn ấy sẽ được trình chiếu trong chương trình nào.

Khi chưa có được sự tham vấn trước với ban lãnh đạo, nhà báo không nên tổ chức phỏng vấn các nhân vật cao cấp và những cá nhân nổi tiếng. Sự thận trọng ấy sẽ cho phép tránh được tình trạng khó xử nếu cuộc phỏng vấn ấy sẽ không được phát sóng vì những nguyên nhân không phụ thuộc vào người làm phim tài liệu.

Giao tiếp trước ống kính camera*

Trong khi quay phim thì làm người quan trọng hơn là làm nghề.

Công thức này cần bổ sung chính xác hơn: trong khi quay phim thì làm người cũng tức là làm nghề.

Thông thường, sự hiện diện của văn hóa giao tiếp trên màn ảnh không thể hiện rõ, nhưng ***người ta nhận ra ngay lập tức sự thiếu vắng của văn hóa giao tiếp***. Không thể coi người phỏng vấn là nhà chuyên nghiệp trong những trường hợp nếu người ấy:

• Bắt đầu cuộc đối thoại với những lời tâng bốc khách mời trong sự hiện diện của người ấy, trong khi đó khách mời không biết phải để tay vào đâu và nhìn đi đâu;

• Tự cho phép mình (và cho phép những người khác tham gia chương trình) đưa ra cùng một lúc một số câu hỏi. Người đối thoại bị lúng túng: người ấy không biết trả lời câu hỏi nào trước, và sau khi trả lời thì không còn nhớ những câu hỏi khác thành thử lại phải nhắc lại những câu hỏi ấy;

• Có thể cắt lời người đối thoại khi người đó đang nói, không để cho người ấy kết thúc suy

* Những khuyến cáo ở phần này được áp dụng cho các cuộc phỏng vấn, nhưng cũng hợp lý đối với cả những thể loại đối thoại khác - tọa đàm, thảo luận, tranh luận, hội thảo...

nghĩ của mình. Khả năng biết ngắt lời người đối thoại vào thời điểm cần thiết, sao cho người ấy hoàn toàn không cảm thấy bị xúc phạm - đó là bằng chứng về tay nghề của nhà báo;

• Bố trí dàn cảnh cuộc giao tiếp khiến cho khi trả lời người dẫn chương trình thì người đối thoại lại quay lưng vào khán giả hoặc quay lưng vào những người khác tham gia chương trình. Như vậy, chứng tỏ người phỏng vấn thiếu tế nhị;

• Trong suốt cuộc đối thoại, không đưa ra câu hỏi duy nhất mà người đối thoại trông chờ khi đồng ý trả lời phỏng vấn;

• Không nêu lên câu hỏi mà đa số khán giả muốn nêu với khách mời, nếu khán giả ở địa vị người phỏng vấn;

• Cố gắng dùng mọi cách để có được sự cởi mở và sự bộc lộ tâm trạng, bất chấp cái giá phải trả đối với chính nhân vật đối thoại;

• Tiến hành tập dượt những câu trả lời với người đối thoại mà quên rằng những câu hỏi nếu được nêu ra từ trước sẽ biến thành những câu hỏi giả, còn cuộc phỏng vấn sẽ biến thành cuộc phỏng vấn giả;

• Nhìn vào đồng hồ và thở dài: "Đáng tiếc là lúc nào chúng ta cũng thiếu thời gian". Như thể việc quản lý thời gian trên màn ảnh không phải là nhiệm vụ của người dẫn chương trình;

• Không biết cách kết thúc cuộc đối thoại, khiến cho mỗi câu hỏi mới lại đưa cuộc đối thoại

ấy trở lại những giai đoạn đã qua rồi;

• Tỏ ra tự mãn, cho rằng trên màn ảnh điều quan trọng nhất là những câu hỏi sâu sắc và sáng suốt của người dẫn chương trình, chứ không phải là những câu trả lời của người nhận được những câu hỏi ấy;

• Không biết lắng nghe cả sự im lặng của người đối thoại, khi người kia đang tập trung suy nghĩ, tưởng đấy là sự chờ đợi câu hỏi tiếp theo mà thường lại được người dẫn chương trình nêu lên không đúng chỗ;

• Làm cho người xem có cảm tưởng rằng, người dẫn chương trình có cảm tình với một trong số những người tham gia chương trình và có ác cảm với người khác. Điều này thì người xem suy xét không chỉ căn cứ vào hiện tượng người dẫn chương trình luôn luôn hướng vào đối thoại với người thứ nhất và ngắt lời người thứ hai, mà còn căn cứ vào giọng điệu, ánh mắt và dáng điệu;

• Không có khả năng che giấu thái độ e ngại của mình trước sự hiện diện của những nhân vật có quyền lực hoặc của những nhân vật nổi tiếng đã được mọi người công nhận ("phỏng vấn rụt rè"). Nhưng sức thuyết phục của những luận cứ đưa ra trên màn ảnh phụ thuộc vào sự hợp lý và chiều sâu của những luận cứ ấy, chứ không phải là cấp bậc và sự nổi tiếng của người đối thoại;

• Để cho người đối thoại né tránh trả lời câu

hỏi sắc bén để đưa ra những câu nói chung chung hoặc những câu bông đùa, thậm chí thay đổi đề tài cuộc đối thoại nhằm lảng tránh;

• Đưa ra câu hỏi dưới hình thức "hình tượng khoa học", đầy rẫy những mệnh đề và câu phụ. Để "trả lời", thì không trả lời câu hỏi kiểu này còn dễ dàng hơn nhiều so với việc lảng tránh một câu hỏi được đưa ra có thực chất. Tính chất cụ thể của câu trả lời hầu như luôn được quyết định bởi tính chất cụ thể của chính câu hỏi;

• Tự cho phép mình "không hiểu" người đối thoại hoặc giải thích quan điểm của người đó theo chiều hướng cần thiết đối với mình;

• Dùng những ý kiến đáp lại như kiểu: "Có thật ngài nghĩ như vậy...", "Nếu trả lời một cách trung thực...", "Chẳng lẽ ngài không biết mình đang tiếp tay cho ai ư" (nếu dịch ra ngôn ngữ đời thường, điều đó có nghĩa là: phải chăng ngài ngu dốt đến thế, nói dối đến thế, ngờ nghệch đến thế?). Những câu nói như vậy có thể làm cho bất cứ người nào cũng có thể nổi xung, còn lời giải thích muộn mằn của nhà báo rằng anh ta không thể lường trước một thái độ phản ứng như vậy cũng không thể biện minh được, bởi vì khả năng thấy trước được thái độ phản ứng ấy chính là sự biểu hiện lòng kính trọng của nhà báo chuyên nghiệp đối với người đối thoại;

• Tự cho phép mình thể hiện giọng điệu hung hăng và đưa ra những nhận xét thớ lợ – cho dù

để đáp lại hành vi tương tự của người đối thoại.

Ở đây, thái độ bình tĩnh, lịch thiệp không chỉ mang tính chất hợp lý hơn, mà còn nhấn mạnh thái độ không tế nhị của người đối thoại. Thái độ lịch thiệp ấy lại càng cần thiết đối với những câu hỏi chứa đựng một sự phê phán. Câu hỏi càng mang tính chất phê phán thì câu hỏi ấy càng phải tỏ ra đúng mực khi được nêu lên trên màn ảnh.

Thái độ thiếu tôn trọng người đối thoại và không có khả năng tôn trọng ý thức của người đối thoại về phẩm giá của người ấy – đó là bằng chứng cho thấy nhà báo không có ý thức ấy và cũng không tôn trọng khán giả.

Người dẫn chương trình không được quên rằng, khi đánh giá công khai về văn hóa ứng xử của người đối thoại, thì bản thân người dẫn chương trình cũng trở thành đối tượng để công chúng đánh giá, khi họ thể hiện văn hóa ứng xử của mình. Thái độ ứng xử thoải mái trước ống kính camera sẽ làm bộc lộ những ưu điểm của chúng ta, nhưng còn làm bộc lộ cả những khuyết tật. Nói cách khác, xin anh hãy đưa ra câu hỏi, rồi tôi sẽ cho biết anh là người thế nào.

Xâm phạm cuộc sống riêng tư

Cho dù những nhân vật tham gia các chương trình truyền hình hoặc tham gia các bộ phim là ai đi nữa, thì nhà báo cũng không có quyền xâm

phạm vào cuộc sống cá nhân của họ. Vấn đề đề cập ở đây không chỉ là hành động tự tiện xâm phạm vào địa bàn cư trú của họ, hoặc là hành động quay phim kín đáo (máy quay được giấu kín, ống kính quay phim từ xa, micrô được ngụy trang, v.v..). Có thể dễ dàng đạt được những mục tiêu này ở những nơi công cộng và đông người, bằng cách quay bất ngờ nhân vật vào những thời điểm mà nhân vật ấy không muốn trở thành đối tượng của sự chú ý của người khác.

Viện cớ rằng hành động quay phim như vậy được thực hiện vì lợi ích của xã hội hoặc của quốc gia, thì thường không đứng vững trước những lời phê phán nghiêm chỉnh, bởi vì chẳng ai lại thú nhận rằng mình có những hành động ấy là do có ác ý, xuất phát từ những suy tính vụ lợi hoặc nhằm tìm kiếm một hiệu quả mang kịch tính.

Tuy nhiên, vấn đề cũng không được giải quyết ngay cả khi có sự đồng ý của nhân vật cho trình chiếu những tài liệu đã được quay, vì người tham gia trong phim có thể không biết rõ những ý định thực của người làm phim tài liệu, không đoán biết được ảnh hưởng của việc công bố tài liệu ấy trên màn ảnh đối với số phận của mình (phản ứng của người thân và của đồng nghiệp). Mặt khác, nếu đồng ý với sự phản đối của nhân vật không muốn trình chiếu những đoạn phim nào đó, thì những người làm phim tài liệu có thể biến hình ảnh của nhân vật trên

màn ảnh thành một trong những khuôn mẫu quen thuộc phổ biến, không còn bất kỳ những nét cá nhân nào.

Bổn phận nghề nghiệp của tác giả bộ phim tài liệu là: trong những trường hợp như vậy, cần hành động vì lợi ích của nhân vật, không phụ thuộc vào sự đồng ý hay phản đối của họ nhưng phải chịu trách nhiệm hoàn toàn về các hậu quả.

Thể loại phim tài liệu thường xuyên gặp phải mâu thuẫn giữa quyền của công chúng được biết "tất cả" về những thần tượng của mình, quyền của cá nhân về tính chất bất khả xâm phạm cuộc sống riêng tư của họ với trách nhiệm của đài truyền hình là phải trình chiếu. Quyền của chúng ta "được biết" được thực hiện đến những giới hạn nào? Trong những trường hợp nào thì có thể đem hy sinh chủ quyền của từng cá nhân cho quyền ấy? Đâu là ranh giới của cái được gọi là cuộc sống cá nhân? Những vấn đề ấy vẫn còn bỏ ngỏ, và việc giải quyết chúng không thể được trình bày trong bộ quy tắc được xác lập một lần và vĩnh viễn. Cho nên, người làm phim tài liệu phải luôn luôn giải quyết mâu thuẫn này, đưa ra cho mình câu hỏi: tình hình sẽ như thế nào nếu bản thân ta hoặc các thành viên trong gia đình trở thành các nhân vật của những cốt truyện như thế? (Cách tiếp cận này buộc người ta phải suy nghĩ, ví dụ, về tính chất pháp lý của việc phỏng vấn một người đang trong trạng thái bị sốc hoặc say

rượu). *Tôn trọng - trong mọi tình huống – phẩm giá của những người xung quanh – điều đó có nghĩa là bảo vệ phẩm giá của chính mình.*

"Hãy quý trọng chân lý hơn cả chính mình, còn tình yêu thương đồng loại thì lớn hơn chân lý" – đó là châm ngôn hoàn toàn có thể áp dụng cho báo chí. Không một "lợi ích" nào của xã hội có thể có trọng lượng lớn hơn sự thiệt hại mà từng cá nhân phải gánh chịu, bởi lẽ *xét trên góc độ đạo đức thì cá nhân và xã hội là* ***những khái niệm đều có giá trị tự thân như nhau.***

Danh tiếng

Một trong những chương có liên quan đến lĩnh vực được đề cập đến là danh tiếng. Xâm phạm danh tiếng đồng nghĩa với hành động xâm nhập vào cuộc sống riêng tư của cá nhân. Trong những hoàn cảnh nhất định, danh tiếng có thể bị tổn thương vì một lời nhận xét không thận trọng hoặc một ý kiến phản bác trên màn ảnh (ấy là chưa nói đến một nhận xét có ác ý). Chính sự xuất hiện trên màn ảnh có thể gây tác hại cho "những nhân vật" bất đắc dĩ - những nạn nhân của hành động bạo lực hoặc những vị thành niên bị nghi ngờ đã phạm tội. Khi trình chiếu các cá nhân trên màn ảnh và công bố họ tên thì đài truyền hình biến họ thành những nạn nhân kép, góp phần tạo ra tiếng tăm mà họ chẳng cần đến chút nào.

Những người vô tình bị hại có thể là những người vô tình lọt vào ống kính camera quay những cảnh tình dục hoặc những cảnh hình sự. Sự hiện diện trên màn ảnh tạo cớ cho công chúng nghi ngờ những người đó có liên can đến hành động phạm tội hoặc hành vi bất hảo. Trong trường hợp này, kẻ gây hại cho những người ấy là nhà báo đã không chịu khó suy nghĩ về hậu quả của chương trình truyền hình của mình đối với cuộc đời của các nhân vật.

Tuy nhiên, nếu quở trách nhà báo xâm phạm đời sống riêng tư là không xác đáng trong trường hợp vấn đề liên quan đến những hành vi của nhân vật quan chức hoặc đại diện của một tổ chức đã lạm dụng địa vị của mình trong hoạt động nghề nghiệp và hoạt động xã hội. Trong những tình huống như vậy, nhân vật ấy hoàn toàn chịu trách nhiệm về hành vi và lời nói của mình.

Trong Đạo luật của Liên bang Nga về các phương tiện thông tin đại chúng, quy tắc này được ghi trong điều 46.

Quyền trả lời

Một người, khi bị quy kết trên màn ảnh rằng anh ta không có trình độ chuyên môn, rằng có những hành động trái pháp luật hoặc có những quan điểm không phù hợp với quan điểm của chính mình, thì có thể sử dụng quyền trả lời.

"Quyền trả lời là quyền được những cá nhân hoặc pháp nhân thực hiện nhằm đính chính thông tin không chính xác hoặc biểu thị thái độ của mình đối với thông tin ấy trong trường hợp thông tin ấy đụng chạm đến danh dự, phẩm giá, danh tiếng của cá nhân ấy hoặc - trong trường hợp liên quan đến cá nhân – đó là sự can thiệp vào cuộc sống riêng tư của cá nhân ấy" (Công ước châu Âu về phát thanh - truyền hình xuyên biên giới, điều 8).

Trong thực tiễn quốc tế, quyền đó thường không được áp dụng đối với các chương trình tin tức và những bài bình luận thời sự.

Đạo luật về tội phỉ báng trên báo chí

Ở nhiều nước phương Tây, "những người bị hại" nhờ cậy đến sự bảo vệ của đạo luật về tội phỉ báng, tức là đạo luật không cho phép công bố những thông tin làm thiệt hại thanh danh của một người. Những tài liệu phỉ báng gây hại cho cá nhân, nếu những tài liệu ấy cho phép nghi ngờ cá nhân ấy liên quan đến những hành động phi pháp, những hành vi xấu hoặc mắc phải những căn bệnh nào đó gây khó chịu cho những người chung quanh và buộc người đó phải tránh tiếp xúc và gặp gỡ với người này. Khác với đạo luật hiện hành ở Nga là đạo luật về tội vu khống, các nhà báo các nước phương Tây có thể bị trừng phạt, ngay cả khi những thông tin ấy là

xác đáng, nhưng thiệt hại do việc công bố trên màn ảnh gây ra thì lớn hơn nhiều lần so với lỗi của cá nhân ấy (Vu khống - là những thông tin sai lạc – chính là trường hợp đặc biệt của hành động bôi nhọ thanh danh).

Những hành vi làm hại danh dự và phẩm giá của cá nhân, tương tự như những hành vi được nhắc đến trong đạo luật về tội bôi nhọ thanh danh, được ghi trong Bộ quy tắc đạo đức nghề nghiệp của nhà báo (xem tạp chí: "*Nhà báo*", số 6, 1991, trang 11-12).

Ý THỨC TRÁCH NHIỆM TRƯỚC BẢN THÂN

Trong khi một số người cho rằng, phẩm chất đạo đức của cán bộ truyền hình không khác nhiều so với trình độ đạo đức của nhà tu hành trong các tôn giáo, thì lại có người khác cho rằng, đối với người làm phim tài liệu thì việc bảo vệ những giá trị đạo đức lại càng là điều bắt buộc hơn là đối với nhà tu hành, bởi vì "những tín đồ" của truyền hình là tất cả các thành viên trong xã hội.

Bằng cách ứng xử của mình trên màn ảnh, nhà báo tạo ra trong nhận thức của người xem, hình tượng của "nhân vật đáng tin cậy". Đó là lý do tại sao nhà báo không có quyền thoái thác trách nhiệm về hậu quả của những lời nói và hành động của mình. Để duy trì lòng tự trọng và sự công nhận của xã hội, nhà báo không thể bị

lệ thuộc vào người cung cấp đơn đặt hàng quảng cáo hoặc lệ thuộc vào ban quản trị; nếu những chỉ thị của họ mâu thuẫn với lương tâm nhà báo; không thể bị lệ thuộc vào những định hướng chính trị của mình, cũng như vào sự cám dỗ về danh vọng và sự nổi tiếng.

Một nhà báo có đạo đức thì không tự cho phép mình gọi bị cáo là kẻ phạm tội, chừng nào tòa án chưa chứng minh được sự phạm tội của họ; sẽ không phô bày các nạn nhân của bạo lực với hình ảnh cỡ lớn; sẽ không công bố họ tên của những vị thành niên mới chỉ bị nghi ngờ có can dự vào những hành động xấu hoặc bị cưỡng bức lôi kéo vào các hành động như vậy, vì biết rằng nếu làm như vậy sẽ ảnh hưởng đến số phận của các vị thành niên ấy.

Một nền báo chí vụ lợi, nịnh bợ, ngoan ngoãn - mặc dù có nhiều người coi báo chí là như vậy – là đã phản bội lại bản chất của mình.

Khi đưa lên màn ảnh và đưa ra một quyết định nào đó, người làm phim tài liệu có bổn phận phải cân nhắc mọi ý kiến "ủng hộ" và "phản đối", luôn luôn tự trả lời về những câu hỏi sau đây:

• Liệu ngày mai ta sẽ cảm thấy xấu hổ về những câu nói của ta trên truyền hình ngày hôm nay, hay không?

• Sau buổi phát chương trình, liệu ta có thể nhìn vào mắt nhân vật của mình hay không?

• Phải chăng ta đã tạo cớ cho khán giả hiểu

ta không phải theo nội dung ý nghĩa mà ta đã lồng vào bài nói?

• Khi đề cập những cốt truyện hình sự, liệu ta có tự cho phép mình cố tình anh hùng hóa và thi vị hóa những hành vi phạm tội, hay không?

• Trong tình huống phải lựa chọn, liệu có phải ta luôn luôn hành động độc lập với lợi ích cá nhân và không theo cách có lợi cho cá nhân ta, hay không?

• Phải chăng ta vô tình trở thành kẻ truyền bá những lợi ích chính trị đã khiến ta dành ưu tiên cho một nhóm xã hội, làm hại cho một nhóm xã hội khác?

• Liệu ta có trở thành công cụ tuyên truyền hoặc thậm chí là kẻ gây ra sự vu khống, cho dù điều đó diễn ra một cách vô thức?

• Hành vi ứng xử của ta liệu có phù hợp với quan niệm của ta về một nền báo chí đúng đắn, và liệu quan niệm đó có phù hợp với nhận thức của ta về lòng ngay thẳng và phẩm giá, hay không?

Những giá trị đạo đức như thái độ đúng đắn và phẩm giá đều có ý nghĩa như nhau. Nhà báo chỉ bị chi phối bởi những giá trị ấy. Về mặt này, sự lệ thuộc của nhà báo là tuyệt đối, giống như lời thề của người lính hoặc lời thề của thày thuốc.

Lời răn trong Kinh thánh – đừng đối xử với đồng loại theo cách mà ta không muốn kẻ khác đối xử với ta như vậy – là điều khoản trước nhất trong bộ quy tắc đạo đức của nhà báo.

MỤC LỤC

Trang

Lời Nhà xuất bản 5

KHOẢNG CÁCH CÁ NHÂN

ĐẰNG SAU LỜI NÓI LÀ CÁI GÌ? 7
QUY LUẬT VĨ ĐẠI VỀ DÀN CẢNH 35
KHOẢNG CÁCH NGẮN NHẤT 53
VỀ SỰ TẾ NHỊ VÀ VỀ CHIẾN THUẬT 70

YẾU TỐ CHÂN LÝ

VỀ VẤN ĐỀ NHỮNG TIỀM LỰC KHÁC NHAU 103
QUỶ DỮ VÀ NHỮNG LỜI RĂN
CỦA NGƯỜI PHỎNG VẤN 121
CÂU CHUYỆN NGỤ NGÔN VỀ MÔZA 143

SỰ THÚ NHẬN ĐÁP LẠI

CHIẾC GƯƠNG
PHẢN CHIẾU HÌNH BÓNG CỦA AI! 162
NHỮNG NGƯỜI ĐƯƠNG THỜI TRONG HỒI ỨC
CỦA NHỮNG NGƯỜI ĐƯƠNG THỜI 193
GIỮA "SỰ THẬT TRONG PHIM"
VÀ "HÌNH TƯỢNG TRONG PHIM" 206
TƯ LIỆU KÉP VỀ CON NGƯỜI 234
NGUYÊN TẮC
ĐỒNG SÁNG TẠO TRÊN PHIM ẢNH 259

KINH NGHIỆM
VỀ NHỮNG QUY TẮC ĐẠO ĐỨC

NHỮNG NGUYÊN TẮC ĐẠO ĐỨC
CỦA BÁO CHÍ TRUYỀN HÌNH 269
Ý THỨC TRÁCH NHIỆM TRƯỚC XÃ HỘI.....270
TRÁCH NHIỆM TRƯỚC KHÁN GIẢ.....277
THÔNG TIN TRÊN TRUYỀN HÌNH 282
TÍNH XÁC THỰC.....282
BÁO CHÍ NGHIÊN CỨU 297
Ý THỨC TRÁCH NHIỆM TRƯỚC NHÂN VẬT 302
Ý THỨC TRÁCH NHIỆM TRƯỚC BẢN THÂN 315

GIAO TIẾP TRÊN TRUYỀN HÌNH
TRƯỚC ỐNG KÍNH
VÀ SAU ỐNG KÍNH CAMERA

Chịu trách nhiệm xuất bản:
Vũ Quốc Khánh

Biên tập:
Nguyễn Cường Dũng
Vũ Kim Hải

Trình bày bìa:
Nguyễn Tuấn

Sửa bản in:
Bùi Thúy Hằng
Văn Chiến Thắng

In 1.500 cuốn, khổ 13 x 19 cm. Giấy ĐKKHXB số 187/XBTT/421/XB-QLXB cấp ngày 7-4-2004.
In tại Công ty in Giao thông.
In xong và nộp lưu chiểu tháng 10-2004.

BỘ SÁCH NGHIỆP VỤ BÁO CHÍ
Xuất bản đợt II

- Báo chí hiện đại nước ngoài: những quy tắc và nghịch lý
- Công nghệ phỏng vấn
- Chúng tôi làm tin
- Báo chí điều tra
- Các thể loại báo chí định kỳ
- Báo chí truyền hình
- Giao tiếp trên truyền hình: Trước ống kính và sau ống kính camera
- Nghề quảng cáo
- Các thể loại báo chí phát thanh
- Nghệ thuật thông tin
- Cơ sở lý luận của báo chí
- Nghiệp vụ báo chí: Lý luận và thực tiễn
- Phóng sự hiện đại

GIAO TIẾP TRÊN TRUYỀN HÌN
Trước ống kính v
sau ống kính cam

TỦ SÁCH NGHIỆP VỤ BÁO CHÍ

NHÀ XUẤT BẢN THÔNG TẤN: 11 Trần Hưng Đạo - Hà N
Điện thoại: (04) 9332278 / 9332279 * Fax: (04) 93322
CHI NHÁNH PHÍA NAM: 120 Nguyễn Thị Minh Khai - Q3 - TP HC
Điện thoại: (08) 9302826 * Fax: (08) 9306471

giao tiếp trên truyền hình

1 004122 300467
35.000 VNĐ
8 935069 2002